

College Form No. 4

**This book was taken from the Library on the date
last stamped. It is returnable within 14 days.**

--	--	--

বিশ শতকের বাংলা সাহিত্য

[১৯০১-১৯৫২]

প্রথম খণ্ড

(উপন্যাস)

অনিল বিশ্বাস



জেমস্‌ন প্রিন্টার্স, গ্যাং পারিশার্স লিমিটেড
১১৯' ধর্মতলা ষ্ট্রীট, কলিকাতা

প্রকাশকঃ শ্রীসুরেশচন্দ্র দাস, এম-এ
জেনারেল প্রিন্টার্স স্যান্ড পাব্লিশার্স লিঃ
১১৯, ধর্মতলা স্ট্রীট, কলিকাতা

জেনারেল প্রিন্টার্স স্যান্ড পাব্লিশার্স লিমিটেডের
মদ্রণ বিভাগে [অবিলাস প্রেস—'১১৯, ধর্মতলা স্ট্রীট,
কলিকাতা] শ্রীসুরেশচন্দ্র দাস, এম-এ, কর্তৃক মদ্রিত

নিরর্থক হরণে ভরণে
মানুষের চিত্ত নিয়ে সারা বেলা
মহাকাল করিতেছে দ্যুতখেলা
বাঁ হাতে দক্ষিণ হাতে যেন—

*

*

*

সেথা বাঁধে বাসা
চতুর্দিক হ'তে আসি জগতের পাখা-মেলা ভাষা ।
সেথা হতে পুরানো স্মৃতিরে দীর্ঘ করি
সৃষ্টির আরম্ভবীজ লয় ভরি ভরি
আপনার পক্ষপুটে ফিরে-চলা যত প্রতিধ্বনি ।

—রবীন্দ্রনাথ

উৎসর্গ

বাংলা সাহিত্যের একনিষ্ঠ সেবী,
কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের রামতনু লাহিড়ী অধ্যাপক,
শ্রদ্ধেয় শ্রীযুক্ত শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়, এম, এ, পি-এইচ-ডি
মহোদয়ের করকমলে—

নিবেদন

আনবিক যুগের দানবিক লীলার পৃথিবী আজ হাঁপিয়ে উঠেছে। এর উৎসমূলে আছে যে লোভ তাকে “লয়ে গেছে যুগে যুগে দূরে দূরে সভ্য শিকারীর দল পোষমানা খাপদের মতো” আর এ “দেশ বিদেশের মাংস করেছে বিক্ষত।” তাই তো চারি দিকে নেমেচে ঋষভারাহীন অন্ধকার। ঘর বাড়ি ভেঙে যাচ্ছে, সংসার উবে যাচ্ছে নটরাজের এই তাণ্ডবে। রণদেবের দামামা বাজচে, ক্রন্দসী কাঁদচে বোমার ধারার আর ট্যাঙ্কে বিমানে ছেয়ে গেচে দিক। এতে মনে হয় এ জীবন না মৃত্যু। বস্তুত এ জীবন মৃত্যুর সন্ধিক্ষণে দাঁড়িয়ে কত কথাই না মনে আসচে। সংস্কৃতি আজ বিপন্ন; এর আয়ুষ্কাল আর কতদিন। পুত্রের জন্ম দিয়ে মা যে আজ তার কাছেই বন্দি। সভ্যতা পরশুরামের মতো কামানে-বিমানে টহল দিচ্ছে মাতৃহত্যার পাশে। রাজনীতি হ’লো এর অভিযান। তাই মানুষ আজ ক্ষতবিক্ষত। তার কণ্ঠে কেবলি উৎসারিয়ে উঠচে—

একলা আমি ধ্বংসাবশেষ কালের পরে,

সামনে মরু অস্থিসমাকুল;

মৃত্যু স্বয়ং বিশ্বরিলো আজকে মোরে,

অন্তমিত বিধির আমি ভুল।

এ-পরিস্থিতিতে সৃষ্টির কাজ, বিশেষ ক’রে শিল্পসৃষ্টি এক রকম অসম্ভব। এর জন্মে যে পরিবেশ, অবকাশ ও সংঘর্ষের দরকার, এখানে তা অনুপস্থিত। আবেষ্টনীর ঐতিকূলতা ছাড়াও আছে উপাদানের অপ্রতুলতা। এরি সঙ্গে যুক্ত হয়েছে বাঙালীর ঐতিহাসিক উচ্ছ্বাস-প্রবণতা ও ইতিহাস-বিমুখতার দু’টো ডানার এগিয়ে চলেচে। ফলে বিজ্ঞান ও ইতিহাস রয়ে গেচে সাহিত্যের উপেক্ষিত। ইউরোপীয় সাহিত্যের মতো বাংলা সাহিত্য তাই এগোয়নি। ইতিহাসের তো কথাই নেই। বহু আগে বঙ্কিমচন্দ্র এদিকে দৃষ্টি আকর্ষণ করেছিলেন : “বাঙালীর ইতিহাস চাই। নতিলে বাঙালী কখন মানুষ হইবে না।” হাল আমলে অবিশ্রি বাঙালী মনীষা এদিকে অনুসন্ধিৎসার আলো ফেলেচে। কিন্তু গবেষণা ভেমন কোন মৌল আবিষ্কারে সমর্থ হয়নি। তবুও এসব প্রচেষ্টা উল্লেখযোগ্য এই জন্মে যে, এতে ক’রে সম্ভব হয়েছে ইতিহাসের অগ্রগতি। সঙ্গে সঙ্গে সাহিত্যেও এসেচে অগ্রগতি। তাই বিশ শতকের সাহিত্য-ইতিহাস লিখতে ব’লে অনুবিধা হয়েছে অনেক দিক থেকেই। পূর্বগদের পরিক্রমা যেমন সীমাবদ্ধ, তেমন আছে লেখনের সন-তারিখের অনুজ্ঞা। লিখিয়েদের কালাহুক্রমিক গ্রন্থপঞ্জীর অভাবও এ-প্রসঙ্গে স্মরণীয়। উপাদান ছাড়া ও ব্যক্তিক জীবন থেকে এসেচে বাধার কিছুটা। আমার কর্মজীবন

এক বিরাট যন্ত্রদানব, যা গোটা জীবনটাকে গ্রাস করবার জন্যে সদাই চেষ্টা। এখানে রঙ্গমঞ্চ আছে, কিন্তু নেপথ্য বুধি-বা একেবারেই নেই। তা সত্ত্বেও এ-গোলকধাঁধা থেকে কিছুটা নিষ্কৃতি এসেচে কর্তব্যের নিয়ম-মাস্তিক পরিচালনায়। বৈজ্ঞানিক পদ্ধতির অনুসরণে বেশি কাজ করবার সুবিধা ও ক্ষমতা আসে। এখানেও হয়েছে তাই।

সাহিত্যের ইতিহাস-রচনায় অনুসৃত হয়েছে এই বৈজ্ঞানিক পদ্ধতি। ভাবধারার বিকাশে দেশ ও কালের দাবী অনস্বীকার্য। ভাববিন্যাস তাই রূপান্তরিত হয়েছে দেশ-কালের সম্মতি হিসেবেই। এতে মিশেচে ভাষার যাত্নও। বস্তুত ভাব ও ভাষার যৌথরূপই সাহিত্যায়ন আর এর কেন্দ্রক হ'লো উপলব্ধির স্বকীয়তা। পূর্বসূরীর মালমশলা জোগালেও, দিতে পারেননি এ-অভিজ্ঞতার অভিজ্ঞান। তাই ভিন্ন ভিন্ন বাগিচার ফুল নিয়ে যে মস্তব্যের মালা গাঁথা হয়েছে, তা লেখকের নিজস্ব। এরজন্যে প্রশংসা বা নিন্দা তারি প্রাপ্য। বইয়ের পরিকল্পনায় শব্দচরনের নতুনত্ব লক্ষণীয়। পরিভাষায় প্রয়োজন অনুভূত হয়েছে চিন্তনের জটিলতার জন্যে। তাই তো নতুন নতুন শব্দভঁরি। নয়নিমায় ধরা পড়বে জীবিত লেখকের "শ্রী"হীনতাও। এও প্রয়োজনধর্মী। বইয়ের কলেবর কমানোর জগ্গেই এ-প্রচেষ্টা। এ বই পঠিক্ত্ব এই হিসেবে যে গোটা বিশ শতক নিয়ে আলোচনা এর আগে আর হয় নি। এই বাহ্যিক বছরের ইতিহাসে দাগ কেটেচে সাহিত্যিক রূপগুলি। এরি পরিচয়ে পাওয়া যাবে গোটা যুগ-সংস্কৃতির এক ঝলক প্রাণন। এ-কাজ ছুন্নহ। তাই ভুল-ত্রুটি এর স্বাভাবিক বাসিন্দা। এ দূরীকরণে সুধীজনের সাহায্য প্রার্থনীয়।

বর্তমান পরিস্থিতির বেদনা মিশিয়ে উপহার দিলাম এ-বই। এতে মানবতার জ্বলনই ফুটেচে। পাঠক যদি এ-থেকে জাতির ভাব-ধারার কিছুটা পরিচয় পান, তাতেই নিজেকে ধন্য মনে করবো। বাঙালী জাতির তথা সংস্কৃতির যে বিপদ, আজ ঘনীভূত, বারে বারে শুধু তাই ভেসে আস্চে। কি ক'রে জাতি ও সংস্কৃতিকে বাঁচানো যাবে আজকের প্রশ্ন তাই। জাতি না বাঁচলে, সংস্কৃতি ও সাহিত্যোৎসাহ-বাঁচবার কোন সম্ভাবনা নেই। এদিকে দেশবাসীর দৃষ্টি আকর্ষণ করছি। বৃত্তি ও প্রবৃত্তির এরকম মিশেল এর আগে আর ঘটেনি। গোটা জীবনটাই এক বিরাট প্রশ্নচিহ্ন যার হাঁ-এর মধ্যে জড় হয়েছে শুধু জীবিকাবৃত্তি। এতে মনন বা অধ্যাত্মায়ন, যা মানুষের উৎকৃষ্ট ধন, তার কোন স্থান নেই। সভ্যতার এ-সংকটে তাই দরকার হয়েছে সংস্কৃতি-ধারক ও বাহকের। আজ ভবিষ্যতের দিকে তাকিয়ে ভাবছি ৩০০০ খৃষ্টাব্দের কথা, যখন বিজ্ঞানের নতুন গবেষণায় দেশের এ-অবস্থা থাকবে না। প্রত্নতাত্ত্বিক আলোচনার বর্তমান যুগকে টেনে বের করা হবে, সংগৃহীত হবে নতুন মালমশলা, রচিত হবে সাহিত্যের নতুন ইতিহাস। তখন হয়ত বর্তমান বইয়ের কদর ভেমন থাকবে না। এর মূল্য তখন থাকবে বিরাট বাংলা সাহিত্যের ইমারতের ইট হিসেবে। তাই কালের বৈশাখিক দৃষ্টিতে এ পুড়ে গেলেও এর সমসাময়িক উপলব্ধির রস নিশ্চয়ই সহৃদয় পাঠকের কাছে ধরা পড়বে। ভবিষ্যৎ নিয়ে যাবে নব নব বিজয় যাত্রার, এ-আশা

টিরকালই তার বকে ধুকপুক করে। এ না হলে বাঙালী মানসের দৈন্তাই প্রকাশ পাবে। কাজেই যুগ-পরিচায়ক এ ইতিহাস রইল ভবিষ্যতের দিকে তাকিয়ে, যা অরণ করিয়ে দেবে শতাব্দীর পর শতাব্দীকে—

উড়ে পড়েছিল বীজ জীবনের মাল্য হ'তে খস।

এ বই খণ্ডঃ বেরোবে। তিন খণ্ডেই শেষ হবে। প্রথম খণ্ডে থাকবে উপভাস ; দ্বিতীয়ে ছোট গল্প, কবিতা ও নাটক ; আর তৃতীয়ে প্রবন্ধ ও সাধাসাহিত্য। এভাবেই “বিশ শতকের বাংলা সাহিত্য” শেষ হবে।

এবার ঋণ-স্বীকৃতির পালা। উপাদানের জন্তে রইল গ্রন্থপঞ্জী আর সংগ্রাহক হিসেবে শান্তিনিকেতন, হেতমপুর, কুমিঠা, সাইথিয়া, শিউড়ি, লাভপুর, কর্ণাহার প্রভৃতি স্থানের গ্রন্থাগার। এ-ছাড়া আছেন সাহিত্যরসিক সুধীবৃন্দ। এঁদের মধ্যে উল্লেখযোগ্য হ'লেন শ্রীযুক্ত বঙ্কিমচন্দ্র সেনগুপ্ত, হরেকৃষ্ণ মুখোপাধ্যায়, প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায়, শ্রীমাপদ ঘোষ, সতীনাথ চট্টোপাধ্যায়, রাজেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়, গোবিন্দগোপাল সেনগুপ্ত ও সুকুমার দত্ত। এঁদেরকে আন্তরিক ধন্যবাদ জানাই। সবার শেষে কৃতজ্ঞতা জানাই শ্রীযুক্ত সুরেশচন্দ্র দাশ এম, এ মহাশয়কে। এঁর মতো বিদগ্ধমনা বন্ধু খুব কমই পাওয়া যায়। বর্তমান বইয়ের উৎসাহ ও পরিকল্পনা এসেচে তাঁর কাছ থেকে। তাঁর ঋণ অপরিশোধ। ইতি—

২৫শে ডিসেম্বর, ১৯৫২

জলপাইগুড়ি

অনিল বিশ্বাস

বিষয় সূচী

প্রথম অধ্যায়	কথাসম্ভ				
	গোড়ায় কথা	১
	শতাব্দী সাহিত্য	৩
	বিশ শতকের স্বরূপ		৫
	রাষ্ট্র	৬
	সমাজ	৮
	বিজ্ঞান	৯
	শিল্পকলা	১১
	ভাব-বিত্তাস	১৪
দ্বিতীয় অধ্যায়	উপতাস	১৯
	নব্বই যুগ	২০
	রবীন্দ্র পর্ব (১৯০১-১৬)		২২
	রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর		২২
	প্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায়	৩০
	জলধর সেন	৩২
	গোয়েন্দা বৃত্ত	৩৫
	গার্হস্থ্য চিত্র	৩৬
	শরৎ পর্ব (১৯১৭-২৯)		৩৭
	শরৎচন্দ্র চট্টোপাধ্যায়	৩৮
	উপেন্দ্রনাথ গঙ্গোপাধ্যায়	৪৪
	চারুচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়	৪৫
	নরেশচন্দ্র সেনগুপ্ত	৪৭
	মণীন্দ্রলাল বসু	৪৯
	কেন্দারনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়	৫০
	বঙ্কিম বসু	৫২
	ভারতী-বিহার	৫৪
	মহিলা মহল	৫৭
	আধুনিক পর্ব (১৯৩০-৫০)	৬০

উত্তরতিথিশ অমুপর্ব :	৬২
যৌনবৃত্ত	৬৩
'গণ' চক্র	৭৫
গোপাল হালদার	৮৫
হীরেন্দ্রনারায়ণ মুখোপাধ্যায়	৮৮
সংস্কৃতি বিলাস :	৮৯
অন্নদাশঙ্কর রায়	৮৯
দিলীপকুমার রায়	৯২
ধূর্জটিপ্রসাদ মুখোপাধ্যায়	৯৪
বনফুল	৯৬
সুবোধ বসু	১০৩
জীবনময় রায়	১০৫
প্রকৃতি প্রবাহ :	১০৬
বিভূতিভূষণ বন্দ্যোপাধ্যায়	১০৬
জগদীশ গুপ্ত	১১২
সরোজকুমার রায়চৌধুরী	১১৩
শরদিন্দু বন্দ্যোপাধ্যায়	১১৬
জীবন প্রভাত :	১১৭
কলৌল দল	১১৭
বিভূতিভূষণ মুখোপাধ্যায়	১১৭
সজমৌকান্ত দাস	১১৯
প্রফুল্লকুমার সরকার	১২০
নারী জাগৃতি :	১২০
শিবরাম চক্রবর্তি	১২২
নন্দগোপাল সেনগুপ্ত	১২৩
পাঁচুগোপাল মুখোপাধ্যায়	১২৪
অমলা দেবী	১২৪
মণিলাল বন্দ্যোপাধ্যায়	১২৬
বিয়াল্লিশোত্তর অমুপর্ব :	১২৬
মনায়ন :	১২৭
সঞ্জয় ভট্টাচার্য	১২৭
নবেন্দু ঘোষ	১৩১
অত্যা	১৩৩

রাজবৃত্ত :	১৩৪
মনোজ বসু	১৩৫
নারায়ণ গঙ্গোপাধ্যায়	১৩৭
সত্যনাথ ভট্টাচার্য	১৪১
অত্যাচার	১৪৩
প্রেম পরিক্রমা :	১৪৩
স্বর্ণকমল ভট্টাচার্য	১৪৪
স্বমথনাথ ঘোষ	১৪৫
ফাল্গুনী মুখোপাধ্যায়	১৪৬
রামপদ মুখোপাধ্যায়	১৪৬
শচীন্দ্র মজুমদার	১৪৭
নবগোপাল দাস	১৪৮
প্রতিভা বসু	১৪৮
অত্যাচার	১৪৯
গোয়েন্দা কাহিনী প্রবাহ :	১৫০
সমাজ চেতনা :	১৫১
জ্যোতির্ময় রায়	১৫১
সন্তোষকুমার ঘোষ	১৫২
বিজ্ঞান ভট্টাচার্য	১৫২
অত্যাচার	১৫৩

প্রথম অধ্যায়

কথারম্ভ

বাংলা সাহিত্য বর্তমানে যেকোন পেয়েচে তার পেছনে আছে শতাব্দীর সাধনা। যুগে যুগে বেড়েচে এর কলেবর, গড়ে উঠেচে এর স্বাতন্ত্র্য। এ সম্ভব হয়েছে ভাষা ও লিপির মাধ্যমে, দেশ ও জাতির যুক্ত সাধনায়। এর বিকাশধার; বয়ে চলেচে বিবর্তনের প্রবাহে। কিন্তু বিবর্তনের গঙ্গোত্রী হ'লে; বিপ্লব। ইতিহাস-পুঙ্খ চলে বিবর্তনে, বিপ্লবের পদক্ষেপে; কাজেই স্রোতস্থানীয় পূর্ণাঙ্গ পরিচয়ে প্রয়োজন আছে উৎসমূলেরও।

(১) গোড়ার কথা

প্রাগৈতিহাসিক কাল থেকে যে নর-প্রবাহ চ'লে এসেচে, তাতেই গড়ে উঠেচে বাঙ্গালীর 'জন'-সাংকর্ষ। এর নির্মাণকাণ্ডে সহায়তা করেছে কত না "ইণ্ডিও", "কোলিড", "মেলানিড" ও "পূর্ব ব্রাকিড" ধারা। নিগ্রোবটু ও মঙ্গোলীয় জাতি ও দেশ ধারারও আমেজ লেগেচে কিছুটা। এ সবের মিশেলে তৈরি হয়েছে বাঙ্গালী। এ নাম এসেচে দেশ থেকে। এখন যে দেশ পূর্ব ও পশ্চিম বাঙ্গালার বিভক্ত তা পুরাকালে অঞ্চলিক নামেই অংশত পরিচিত ছিলো। বঙ্গ-গৌড় পুণ্ড্র-বরেন্দ্র, রাঢ়-সমভট, বঙ্গাল-হরিকেল প্রভৃতি ছিলো এক একটি অংশ। তুর্কী-বিজয়ে ঐক্য এলো, আর গোটা দেশ "বাংলা" বা "বাঙ্গাল" নামাঙ্কে চিহ্নিত হ'লো। এ নাম অবিশি ফারসী "বাঙ্গালহ" থেকে এসেচে, যার বিস্তার ছিলো চট্টগ্রাম থেকে গহি পন্যন্ত। শশাঙ্কের সময় থেকেই গৌড় ও বঙ্গের প্রতিদ্বন্দ্বিতা চ'লে এসেচে, যার পরিচয় মেলে ঔরঞ্জীবী "গৌড়মণ্ডলে" ও মধুসূদনী "গৌড়জনে"। এ-বুকে জয়লাভ করেছে 'বঙ্গ', যা পাল-সেন আমলেও 'গৌড়ের' কাছে লাক্ষিত ছিলো। তুর্কী-বিজয়ের সঙ্গে সঙ্গে 'বঙ্গ' জয়যাত্রার পথে এগিয়ে এসেচে, যা কায়ম হ'লো ব্রিটিশ শাসনে। তাই আজ দেশ হিসেবে "বাংলা" ও জাতি পরিচায়ক "বাঙ্গালী" চলচে ভাষায়।

এই ভাষা এসেচে মগধী প্রাকৃত থেকে। অবিশি দূরবানী দৃষ্টিতে দেখা যায় এর আদি বৈদিক ভাষাকে, যার যাত্রাপথ আলোকিত হয়েছে সংস্কৃত, প্রাকৃত ভাষা ও লিপি অপভ্রংশ-অবহট্ট এ। বাংলারও বিবর্তনে থরা পড়ে তিনটি স্তর—আদি, মধ্য ও আধুনিক। এর মোড়ে মোড়ে দাঁড়িয়ে আছে "বৌদ্ধগান ও দোহা," "শ্রীকৃষ্ণ কীর্তন" ও ইংরেজি আমলের লেখন। ভাষার লেখ্যরূপই

হ'লো লিপি, যা উচ্চারণকে বর্ণমালায় স্থায়ী করে। ভারতীয় লিপির ইতিহাসে “খরোষ্ঠী” ও “ব্রাহ্মী” আসন দখল করেছে। প্রথমটি সেমীর আর দ্বিতীয়টি মোহেজোদড়োর মুদ্রালিপি থেকে যাত্রা শুরু করে একটা পরিণতি পেয়েছে সপ্তম শতকে। অশোক, কুষাণ ও গুপ্ত যুগে অবিশ্রি জুগিয়েছে এর পথের পাথর। এ পরিণতি হর্ষবর্ধনে এসে ভেঙ্গে ত্রিধা হ'লো শারদা, নাগর ও কুটিলে। ব্রাহ্মীর এই কুটিল রূপই বাংলা হরফ বা পাল-সেন লিপির মারফতে পৌঁছেছে হাল আমলে। মাঝখানে হালহেডের ব্যাকরণে এ ছাপাষত্বের ছাপ পেয়েছে [১৭৭৮ খৃঃ]।

বাংলা সাহিত্য ‘চর্যাপদ’ থেকে প্রাক-বিশ শতক পর্যন্ত বয়ে চলেছে স্রোতো-বেগে। এর বাকের পরিচয় মেলে গীতিকা, পাঁচালী, ঋগদী ও খেয়ালী নামাঙ্কে।

গীতিকা পর্ব [৯৫০—১৭১১ খৃঃ] তন্ময় কবিতার যুগ। এর উপজীব্য যুগ-বিভাগ

হ'লো অধ্যায়ায়ন, যা কখনো প্রকাশ পেয়েছে বৌদ্ধ সহজিয়া দোহায় কখনো বা বৈষ্ণব পদাবলীতে। মাঝখানে অবিশ্রি পড়ে শিবায়ন। তবে এখানে তন্ময় কাব্যায়নেরই প্রাচুর্য। ভাগবতকে আশ্রয় করে যে বিরাট বৈষ্ণব কাব্যের জোয়ার এলো তার ভগীরথ হ'লেন ত্রীচৈতন্য। বৌদ্ধ সিদ্ধাচার্যদের জায়গায় প্রতিষ্ঠিত হ'লেন বৈষ্ণব পদ-কর্তারা। সত্যি, “বাঙ্গালীর হিয়া—অমিয় মথিরা” নিমাই কায় ধরলেন রাধাকৃষ্ণ, গৌর, ভক্তন ও রাগাঙ্গিকার চতুরঙ্গে। সঙ্গে সঙ্গে পাঁচালীর ধাতও নিকৃপিত হ'লো। ফলে কালীদাসের ‘মহাভারত’ মুকুন্দরামের ‘চণ্ডী’ ও ঘনরামের ‘ধর্মমঙ্গল’ রচিত হ'লো আর্ঘ্য, অনাঘ্য ও বৌদ্ধ সংস্কৃতির দ্যোতক হিসেবে।

পাঁচালী পর্ব [১৭১২—১৮০০] একদিকে যেমন এর উৎকর্ষের পরিচায়ক অতীতের অবক্ষয়ের সূচকও। ভারতচন্দ্র নবাবী সূর্যাস্তচ্ছটার শেষ বিচ্ছুরণ, যা সাহিত্যের গোথুলি আকাশে ছড়িয়ে গেল। এর ফলে দেখা গেল কবিগুরাদেব, যারা চিতান-পরচিতান—ফুকা-মেলতা ছন্দবৈচিত্র্যে আসর জমালেন। তাই বিবর্তনে পাঁচালীর প্রাস্তে এলো **ঋগদী পর্ব** [১৮০১—১৮৫৭]। এ-যুগে গল্পের ভিৎ পাকা হ'লো আর কাব্যে নতুন পুরনোর দোটানায় এলেন ঈশ্বর গুপ্ত। কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের প্রতিষ্ঠায় বাংলা সাহিত্যসেবীর সংখ্যাও বেড়ে গেলো। তন্ময়তার এগিয়ে এলো **খেয়ালী পর্ব** [১৮৫৮—১৯০০], যার প্রকাশ ফুটে উঠলো নাটকে, কাব্যে ও কথা-সাহিত্যে। বদশেখরের উদ্‌দানাই এর লক্ষ্যবস্তু। একে কেন্দ্র করে দানা বেঁধে উঠলো গীতিকার প্রাবল। গীতিকা পর্বের অধ্যায়ায়নের জায়গায় এলো প্রেমের উজ্জ্বল, যা বিশ শতকের তটে এসে ভেঙ্গে পড়লো।

(২) শতাব্দী ও সাহিত্য

সংস্কার অতি দ্রুত। মনে বাসা বাঁধলে একে তাড়ানো কষ্টসাধ্য। এর পরিচয় মেলে সমাজ ও সাহিত্যের পারস্পরিক প্রতিফলনের রূপে। বাস্তবগত যেমন যোগদৃষ্টিতে মায়ী ব'লে প্রতিভাত হয় বাঙ্গালী সাহিত্যরথীদেরও হয়েছে তাই। বাস্তবায়নের চেয়ে আদর্শায়নই তাদের পেয়ে বলেচে। ফলে কালাতিক্রমণই চোখে পড়ে। এর মূলে বাঙ্গালীর ভাবপ্রবণতাই কাজ করে যাচ্ছে। তাই সভ্যতার বিকাশের ইতিহাস ফোটেনি বাংলা সাহিত্যে। এই বিবর্তন দীপক, ক্রপদী, শাস্ত্র, বুর্জোয়া ও প্রোলিটারীয় স্তর-বিভাগে লক্ষণীয়। বাংলা ভূমিজ সভ্যতারই দান! কিন্তু ভূমি-ব্যবস্থার চেয়ে অধ্যায়ারনই বড়ো হয়ে দেখা দিয়েচে, যেমন চর্বাগীতিকার। ভূমিজ সমাজের চেয়ে ধর্মজ আদর্শই এখানে জরী হয়েছে। ফলে দীপক গাথার অসুপস্থিতি পীড়া দেয়।

বস্তুনিষ্ঠার কিছুটা হদিশ মেলে অবিদ্রি পাচালী কাব্যে। তবে রাজবৃত্তের সামন্ততন্ত্রই এর উপজীব্য। বাংলার সমাজবিভাগ চলচে ভূমি বর্ণ ও রাষ্ট্রের ত্রিধারায়। ভূমিব্যবস্থা মোঘলবিজয় পর্যন্ত মোটামুটি সামন্ততান্ত্রিক ছিলো। রাষ্ট্রের বিকেন্দ্রীকরণে ভূস্বামীরাই সমাজের কেউকেটার পরিণত হয়েছিলেন। এর পর মোঘল আমলে কেন্দ্রাঙ্গ শাসনব্যবস্থায় ভূস্বামীরা রাজস্ব-সংগ্রাহকের পর্যায়ে অবনমিত হলেন। ইংরেজ আমলে এদের অবস্থা আরও শোচনীয় হ'লো। এদিকে বর্ণভিত্তিতেও চিড় ধরতে লাগলো। সেন-পর্বে অনেক জাতির উন্নয়ন-অবনয়নও হয়েছে। তার পর রাষ্ট্রিক তেমন কোন চাপ না থাকতে ছুৎমার্গই বড়ো হ'য়ে দেখা দিয়েচে।

শতাব্দীর পটে দাগ কেটেছে শ্রেণী-সংগ্রাম। ধর্মজ সংস্কৃতিকে কেন্দ্র ক'রে গড়ে উঠেছে গোষ্ঠী। পাণ-আমলের বৌদ্ধ আদর্শ সেনারনের ব্রাহ্মণ্যবাদের কাছে কেমন পর্যুদস্ত হয়েছে তারি পরিচিতি বহন কছে লৌকিক ছড়া “ধান ভানতে শিবের গীত”। বৌদ্ধ ‘মহীপাল’ এখানে ব্রাহ্মণ্য ‘শিবে’ রূপান্তরিত হয়েছে। তবুও বৌদ্ধ ধর্ম-দেবতা টিকে রইল ধর্মমঙ্গলে। ঐশ্ব্যমিক প্রাবনের মুখে এলো বৈষ্ণবায়ন। এতে জাতির দ্রববস্থাই ফুটেচে বিরহ চিত্রণে। বাংলা দেশে সামন্তরাই আসন দখল করেছে। তাই জনসাধারণ রাষ্ট্রের চেয়ে এদেরকে চিনেচে বেশি। আদর্শের ভাঙাগড়ার সমাজও ভেঙেচে গড়েচে। তবে এর বাস্তব রূপায়ন খুব কমই আছে সাহিত্যে। তাই সামন্ততান্ত্রিকতাই দেশের আকাশে বাতাসে কালো ছায়া বিস্তার করেছে। কল্লনার ডানি মাঝে মাঝে বখন মাটির ধরায় নেমে এসেচে তখনো সামন্তরাজ্যের কারা ফুটেচে, যেমন—

নেউগি চৌধুরী নহি না রাখি ভালুক।

মোট কথা, জাতির জীবনায়ন শিল্পায়নকে নিয়ন্ত্রণ করেনি। ভাব-বক্তার চেউই গড়িয়ে পড়েচে চোখেমুখে। তাই বক্ততা থেকে সভ্যতার উন্মেষের রূপ নেই

সাহিত্যচর্চায়। ব্রিটিশ শাসনে সামন্ততন্ত্র বুর্জোয়া স্থিতিতে সহায়তা করেছে সত্যি, কিন্তু গড়ে তুলেছে “বাবু সংস্কৃতি”ও। এরি কিছুটা পরিচয় মেলে উনিশ শতকী সাহিত্যে। ‘সমস্কার দর্পণে’ [১৮২১] এর যে স্থচনা, তা ক্রমে ক্রমে বিস্তার লাভ করেছে ‘নব বাবু বিলাস’ [১৮২৩], ‘আলালের ঘরের ছালাল’ [১৮৫৭], ও ‘ছতোম প্যাঁচার নক্সার’ [১৮৬২]। এই বাবু-শ্রেণীই গড়ে তুলেছে মধ্যবিত্ত, বাদে দান হ’লো এ যুগের সাহিত্য। কাজেই শতাব্দীপন্থিক্রমায় সমাজের যে রূপ দেখা যায় তা প্রধানত ভূমিবর্গরাষ্ট্রকেন্দ্রিক। কিন্তু সাহিত্যায়নে সামন্ততন্ত্রেরই বিকাশ লক্ষণীয়। মাঝে মাঝে অবিগ্রহী দীপক গাথা, ধ্রুপদী বস্তুনিষ্ঠা ও বুর্জোয়া ধনতন্ত্রের ছিটেফোঁটা ছড়িয়ে আছে। তবে অত্যাশ্রিত দেশে যেমন বাস্তব ভিত্তিতে গড়েছে সমাজচিত্রণ, এখানে তার অভাববোধই অনুভূত হয়। এ-দেশে আদর্শই বস্তু থেকে বেশি বাস্তব। প্রাণের লীলাই মনোবিহার অতিক্রম করে। এ উচ্ছ্বাস প্রাণপ্রাচুর্যেরই শ্রেষ্ঠ ফল। তাই বাংলা সাহিত্য বাংলা সমাজের সঙ্গে সমতা লে চলেনি। এরি ফলে ধ্রুপদীর চেয়ে খেয়ালী জয়ী হয়েছে, তন্ময়ের চেয়ে মগ্নমগ্ন, পাঁচালীর চেয়ে গীতিক। তাইতো কালানুগত সাহিত্যকে সামাজিক পোষাকে তেমন সাজাতে পারেনি।

বাংলার গোড়ার দিকে রাষ্ট্র ভূমিজ সংস্কৃতিকে তেমন কোন আঘাত করে নি। তাই রাজা বদল হ’লেও প্রজারা পরিবর্তনের আশ্বাদ পায়নি। বরাবরই গ্রাম রাষ্ট্র-আওতার বাইরে র’য়ে গেছে। তাই বাংলা সমাজ গ্রামীণ—গা বাঁচলেই এ বাঁচে। রাষ্ট্রের সঙ্গে ইউরোপীয় পদ্ধতিতে এ কখনো মিতালি করেনি। এ-সমাজ আঁকড়ে ধরেছে বর্ণের অচলায়তনকে। বিপ্লবের শোন-পাণ্ডুর দল একে আজও ভাজতে পারেনি। জাত-বিচারের ছোঁয়াছুয়ি চাপিয়ে দিয়েছে জাতির বুকে এক বিরাট জগদল, যার ফলে প্রগতির জয়োল্লাস লুপ্ত হয়েছে। তথা-কথিত অন্ত্যজরা সমাজ-বিচ্ছাদে অবহেলিত, উপেক্ষিতই র’য়ে গেছে। এখানে ব্যক্তির খেয়ালীপনাই শিল্পায়নের সহায়তা করেছে। তাই তো গীতিকাপর্বে দীপক ও ধ্রুপদীর মূল সুরই ধ্বনিত হয়েছে। ভারতীয় অধ্যাত্মায়ন সনাতন আদর্শ, যাকে নিয়ে বাংলা কাব্য যাত্রা সুরু করেছে। এ এগিয়ে চলেছে পাঁচালী পর্বে, যেখানে মিশেছে সামন্ততান্ত্রিক পরিবেশও। ধ্রুপদী পর্বে কিন্তু এসেছে বুর্জোয়া মধ্যবিত্ত, যা খেয়ালী পর্বেও বিস্তার লাভ করেছে। তাই দীপক-ধ্রুপদী আদর্শই রূপান্তরিত হয়েছে গীতিকার, সামন্ততন্ত্র পাঁচালীকাব্যে, বুর্জোয়া ধনতন্ত্র মধ্যবিত্তের ধ্রুপদীখেয়ালী সাহিত্যচর্চায়। এভাবে শতাব্দী নিয়ন্ত্রণ করেছে সাহিত্যায়ন। তবে এ-নিয়ন্ত্রণের মাত্রা স্বভাবতই অল্প। রূপ ছেড়ে সাহিত্যিকের সাধনা ছুটেছে অরূপের সন্ধানে। তাই সীমার চেয়ে অসীম, রূপের চেয়ে অরূপই বড়ো হ’য়ে দেখা দিয়েছে। এর মূলে আছে বাঙালীর কর্মবিমুখতা, যা মারাবাদে শ্রেষ্ঠ ফসল। তাই তার কামনা ঝিলিক দিয়ে উঠেছে : “প্রাণের বীণা নিয়ে যাব সেই অতলের সভা-মাঝে।”

মানবসমাজের বিবর্তনে দেখা যায় তিনটি স্তর—বহু, বর্ষর ও সভ্য। সমাজ যেহেতু “মানুষের ক্রিয়ার পারস্পরিক সম্পর্কের উপরে স্থাপিত,” তাই গোড়ায় ছিল সাম্যবাদী সমাজ। এ হ’লো মাতৃ-সন্তান অর্থাৎ জীপ্রধান। ক্রমে ক্রমে এ রূপায়িত হ’লো বর্ষর সমাজে, যেখানে জনসত্তারও আবির্ভাব হ’লো। তার পর অবিগ্রি গ’ড়ে উঠলো পিতৃসত্তা। এরি পরিণতি বহন কচে সভ্য সমাজ, যেখানে হয়েচে সামুহিক স্বার্থের বিলোপ ও ব্যক্তিস্বার্থের আবাহন। এরি ফলে এসেচে তিনটি অবস্থা—দাসতা, সামন্ততন্ত্র ও পুঁজিবাদ। ভারতের গঙ্গা উপত্যকায় সাক্ষাৎ মেলে দাসতা ও সামন্তবাদের [১৫০০ খৃঃ পূঃ]। বাংলায় দাসতার তেমন চিহ্ন ঐতিহাসিক যুগে চোখে পড়ে না। এখানকার ইতিহাস হ’লো সামন্ততন্ত্রের রূপায়ন। সামন্ততন্ত্রের ছোটো রূপ প্রতিভাত হয়েচে রাজতন্ত্রে ও প্রজাতন্ত্রে। পাল-সেন আমলে এর নজির মেলে। প্রজাতন্ত্র ও রাজতন্ত্রেরই রকম ফের। শুধু তফাৎ হ’লো এই যে, প্রজাতন্ত্রে আছে জনসাধারণের সম্মতি, যা অহুপস্থিত রাজতন্ত্রে। এর পর তুর্কী-বিজয়ে দেশের অবস্থা বদলালেও সামন্ততান্ত্রিক শাসন ও সমাজব্যবস্থা কয়েম ছিলো। ব্রিটিশ শাসনে কলকারখানার প্রসারের জগ্রে এসেচে পুঁজিবাদের ছিটেকোটো। কিন্তু অগ্রাগ্র দেশের তুলনায় এখানে বিবর্তনের গতি স্বভাবতই একটু মধুর। এর কারণ বর্ণাশ্রম প্রতিষ্ঠায় ধর্মের ভিত্তি হয়েচে স্বীকৃত। সামাজিক বৈষম্য ধর্মায়নের স্তর বিশেষ। তাই শ্রেণী-সংগ্রাম চাপা পড়েচে। ফলে জনসাধারণ পুরনোকে আঁকড়ে ধরেচে, নতুনের জয়-গান গাইতে পারেনি। বাংলার জমি পলিমাটিতে উর্বর। তাই সেখানকার ফলন স্বভাবতই বেশি। এর জগ্রে বাঙালী অর্থ সংকটের বীভৎস রূপ দেখতে পারেনি। সত্যিকার বিপ্লব তো অভাববোধে জন্ম নেয়। এখানে যেহেতু এই চেতনার অভাব, তাই সামাজিক বিবর্তন তেমন এগোয়নি। এ কথা যেমন বাঙালী জাতি স্বক্ষে খাটে, তেমনি তার লিখিয়েদের সম্পর্কেও। শতাব্দীর বিবর্তনের রূপগুলি সাহিত্যের আসরে তেমন স্থান পায়নি। বাঙালীর সাধনার অরূপরতনই জগদল পাথরের মতো আছে চেপে। ফলে যে-পরিমাণে সমাজ এগিয়েচে, সে-পরিমাণে এগোয়নি সাহিত্য।

(৩) বিশ শতকের স্বরূপ

উনিশ শতকের উপান্তে বিশ শতক এসে ভেঙ্গে পড়লো। এই যুগ-সন্ধিক্ষে মনে হ’লো নবজাতক যেমন উৎকৃষ্ট, তেমনি নিকৃষ্ট; যেমন আলো, তেমনি অন্ধকার; যেমন বিশ্বাস তেমনি অবিশ্বাস। আশা নিরাশার সমবায় মনে হ’লো এ-স্বর্গের সিঁড়ি আবার নরকের দ্বারও। এই যে বিরোধবিহার, এতে মিশেচে দুই শহরের রূপ। বস্তুত নবজাতকের চেহারায় ধ্বংসিলতার ছাপই বেশি। উনিশ শতকী বাবু-বিলাস এখানে হয়েচে আত্মসচেতন। মধ্যবিত্তশ্রেণী বুঝেচে

যে, তার পায়ের তলা থেকে খসে যাচ্ছে ভিত্তির ইট। হিন্দু যুগের ভৌমসভ্যতা মুসলমান আমলে রূপান্তরিত হ'লো কেক্সামুগ শাসন-ব্যবস্থায়। তাহলেও ভৌম কোলিন্য একেবারে লোপ পায়নি। এর উপর বর্ণের অচলারতন মাথা চাড়া দিয়ে উঠলো। আর্থিক দিকটা তেমন প্রকট হয়নি। রাজা শুধু রাজস্বসংগ্রহে দৃষ্টি দিয়েচে আর চেষ্টা করেছে স্বকীয় অস্তিত্ব রক্ষায়। এর পর ব্রিটিশ আমলে বিদিশিয়ানার চেউ ভেঙে পড়লো ভৌম আভিজাত্যে। এখন চিরস্থায়ী বন্দোবস্তের আওতার নিজের আয়রক্ষা করলো। ক্রমে ক্রমে প্রজাসাধারণের দাবী দাবায়, এতেও চিড় ধরলো। তাই উদ্ভব হ'লো শিক্ষিত মধ্যবিত্ত শ্রেণীর, যা ভৌম আভিজাত্যেরই রকমফের। গোটা উনিশ শতক তাই এগিয়েচে এর কর্মবিস্তারে। কিন্তু শতাব্দীর শেষ পাদে দেখা দিলো ফাটলের রূপ। মধ্যবিত্ত বুঝলো যে, রাষ্ট্র সমাজ-নিরপেক্ষ না হ'লে ক্রমে ক্রমে এগিয়ে এসেচে শোষণের শিকড়ে। ফলে গ্রামও এর আওতার ভিতরে এসে গেছে। তাই “বাবু-সংস্কৃতি” প্রথম দেখল রাষ্ট্রের সর্বগ্রাসী রূপ। পূর্বে অবিশ্রি এর প্রতিরোধকল্পে ভৌম সভ্যতা স্থান দিয়েচে ধর্মজ আদর্শকে যেমন দেখা যায় তুর্কী-বিজয়ের পর বৈষ্ণব পদাবলীর বিরহ-চিত্রাঙ্গি। কিন্তু এখন বোঝা গেল, ধর্মজ সংস্কৃতি রাষ্ট্রিক রূপে রূপে পাচ্ছে না। এর জন্মে চাই রাজনীতি, যা অর্থনীতিরই ঘনীভূত রূপ। চিরস্থায়ী বন্দোবস্তে ভূমিজ আভিজাত্য রূপ নিয়েছিলো জমিদার শ্রেণীতে। উনিশ শতকের উপান্তে এদেরকে মনে হ'লো—

হৃদয়হ বোঝা।

হতবুদ্ধি অতীতের এই যেন গোঁজা

পঞ্চদশ বর্তমানে অর্থ আপনার

শূন্যে হারানো অধিকার।

তাই তো মধ্যবিত্তের রাজনীতির দিকে মনোযোগ দিলো।

(ক) রাষ্ট্র

গোটা বিশ শতকের ইতিহাস তাই রাষ্ট্রিক আন্দোলনের পটে বিচার্য। এ হ'লো বাঙালীর তথা ভারতবাসীর জাতি-সমুদ্রের চেউ, যা এগিয়ে চলেচে প্রসার ও সংকোচের ছুঁটো ডানায়। এক এক দশক এক এক চেউয়ের আয়ুষ্কাল। সম্প্রদারণ প্রকাশ পেয়েচে বাহু ঘটনায় আর সংকোচন আত্মমুখিনতায়। বস্তুত এরা তন্ময় ও মন্ময় রূপ। তাই রাষ্ট্রিক চেতনার মারফতে এই পঞ্চাশ বছরকে পাঁচটি অঙ্কে ভাগ করা যায়। এই পঞ্চাশ নাটকের অঙ্কগুলি হ'লো ‘স্বদেশী পর্ব’ [১৯০১-১১], ‘আবেদন পর্ব’ [১৯১১-১৯], ‘অসহযোগ পর্ব’ [১৯২০-২৯], ‘পূর্ণস্বাধীনতা পর্ব’ [১৯৩০-৪১] ও ‘ভারতছাড় পর্ব’ [১৯৪২-৫০]।

স্বদেশী যুগের আরম্ভ ১৯০৫ খৃষ্টাব্দে, যদিও এর সূচনা হয় ব্যুর যুদ্ধে

(১৮৯৯-১৯০২), ও রুশ-জাপান সংগ্রামে [১৯০৪-০৫]। এদেশে রবীন্দ্রনাথ মোহনজের গান গাইলেন—

শতাব্দীর স্বৰ্ণ আজি রক্তমেঘ মাঝে
অন্ত গেল—হিংসার উৎসবে আজি বাজে
অগ্নে অগ্নে মরণের উদ্গাদ-রাগিণী
ভয়ংকরী। দম্বাহীন সভ্যতা-নাগিনী
তুলেছে কুটিল ফণা চক্ষের নিমিষে
গুপ্ত বিষদন্ত তার ভরি তীর বিবে-

অদিশিমানার বান ডাকলো স্বদেশী, স্বরাজ ও জাতীয় শিক্ষার ত্রৈলোক্য। আন্দোলনের প্রচণ্ডতার বঙ্গভঙ্গ রোধ হ'লো, জাতি আবার আত্মস্থ হবার সুযোগ পেলো। শুধু তাই নয়, মর্লো-মিটো—সংস্কারও [১৯০৯] এলো এরি মারফতে। এর পর এলো আবেদন পর্ব, যার মাঝখানে বিশ্বযুদ্ধ ভেঙে পড়লো ইউরোপের বুকে [১৯১৪-১৯]। এরি উপাশ্বে এলো 'রাউলট আইন, অমৃতসর হত্যা', ও 'মণ্টেগু-চেমসফোর্ড সংস্কার'। [১৯১১]। আত্মমুখিতা তাই বহিমুখী হ'লে, আর এলো 'অসহযোগ' [১৯২০] রাষ্ট্রের সঙ্গে। গান্ধীজি হ'লেন এর পুরোধ। রাষ্ট্রিক দিকটা সত্যাগ্রহ-হরতাল ও স্বরাজের ত্রিবেণীতে মূর্ত হ'লো। আর্থিক সমস্যা প্রকট হ'লো, যার রূপায়ন দেখা যায় বঙ্গীয় প্রজাস্বত্ব আইনের নতুন ধারার সংযোজনায় [১৯২৮]। বর্ণ ও যোগাল বিদ্রোহের খোঁজাক। এতে অভিজাতরা ভেঁমেন কোন সাড়া দিতে পারেন নি। এমন কি রবীন্দ্রনাথের বীণাও নীরব এদিকে। বিত্তমানুষা স্বভাবতই একটু বেশি ভয় করে: বিপ্লবকে। কারণ এতে হয়ত তাঁদের কায়েমী স্বার্থের বিপর্যয় হ'তে পারে। এই জগ্বে অসহযোগের ভগীরথ নজরুল ইসলাম, কিন্তু রবীন্দ্রনাথ নন।

এর পর এলো পূর্ণ স্বাধীনতা পর্ব ১৯৩০এ। আর্থিক বনিয়াদ ক্রমেই ধ'সে এলো। সমাজের ভিত্তিতে দেখা দিলো ফাটলের ক্রমবর্ধমান রূপ [১৯৩৫]। ছোঁয়াছুয়ির বেড়াঙ্গাল সরানোর জন্যে ব্যাপক প্রচেষ্টা চললো। কিন্তু সত্যিকার বিজয়ের কোন হুঁশ মিললো না, যেহেতু সংস্কার অতি দুর্বল। কালানুগে তাই এলো পঞ্চমাস্ক 'ভারতছাড় মত্রে' [১৯৪২]। ইতিমধ্যে দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধ এসে গেছে [১৯৩৯]। ভারতকেও এতে যোগদানে বাধ্য করান হয়েছে। তাই রাষ্ট্রিক দিক থেকে সরকারকে বিশদগ্রস্ত করাই উদ্দেশ্য হ'লো। এর এক রূপ ধরা পড়লো গান্ধীজির ভারতছাড় মত্রে, অথ রূপ প্রকাশ পেল নেতাজীর আত্মদ হিন্দু ফৌজের 'জয় হিন্দু' অভিযানে। আর্থিক সমস্যা প্রতিভাত হ'লো সমাজতান্ত্রিক সাধনার, যার জালাময় রূপ দেখা দিলো তুর্ভিক্ষের করাল ছায়ায় ও পঞ্চাশের [১৯৪৩] মন্বন্তরে। গোটা জাতি যেন ভেঙে পড়লো। তার পর দাঙ্গাবিধবস্ত দেশের বুকে যে রক্তগঙ্গা বইল, তাতেই এলো সাতচল্লিশের স্বাধীনতা [১৫ই আগষ্ট, ১৯৪৭]।

এর পরিণতি হ'লো ভারতীয় গঠনতন্ত্রে [২৬শে জানুয়ারী, ১৯৫০], যা দেশ-বাসীরই দান। ইতিমধ্যে অবিগ্রি চলছিল পূর্ণস্বাধীনতা পর্বের 'ভারত শাসন আইন' [১৯৫৫], কিন্তু যে আশা নিয়ে এ স্বপ্নসাধনা এগিয়েছিল, তার সাফল্য-মরীচিকা ধরা পড়লো উদাস্ত-সমতায়। দেশের অঙ্গচ্ছেদে আর্থিক অবস্থা যে পরিমাণে বানচাল হয়েছে, তাতে মোহভঙ্গ আসতে বাধ্য। এর জন্যে আন্তর্জাতিক পরিস্থিতিও কম দায়ী নয়। বিশ্ব এগোচ্ছে এক বিরামহীন আদর্শ-সংঘাতে, জর্জ ওরয়েলের "উনিশ শ'চুরাগীর" দিকে। একনারকত্বের মহিমাই মানুষকে নাগপাশে বেঁধেছে, যার ফলে অর্জু মনে হচ্ছে "পানীমে মীন পিয়ারী"। স্বাধীনতাজলে কেলি করেও শান্তি নেই। তাই তো কবিকণ্ঠে উৎসারিয়ে উঠেচে—

পদ্মার বুকে ফুলে ফুলে ওঠে কান্না,

ঘোলাটে গঙ্গা কান্নায় ধম ধম!

বিশ শতক মধ্যবিত্ত কেলাসভাঙার ইতিহাস। এ ভেঙ্গে রেগুতে রেগুতে ছড়িয়ে গেছে। অথচ নতুন কোন কিছু গড়ে ওঠে নি। এইখানেই শোকান্তিকা এসেছে। মাঝে মাঝে প্রোলেটারীয় স্তরের কথা উঠেচে বটে, তবে এ তেমন কোন পাকা আসন তৈরি করতে পারে নি। গণ-আন্দোলনের পথ কাটা হচ্ছে। কিন্তু এ এখনো নীহারিকার ভাসমান। এরি কথার বুহুদে সমাজতন্ত্রের মানস ভিৎ তৈরি হচ্ছে। হয় তো পঞ্চাশোত্তর সাধনা এ-পথে মোড় ফেলবে। আজ সে-আশার দেশ স্পন্দমান। তখন হয় তো জনগণের আয়ত্তে আসবে রাষ্ট্রিক ক্ষমতা। বর্ণের ভিৎও টলেচে। কাজেই বর্ণ-বিস্তারাত্ত্বের বিবর্তনেই যে গড়ে উঠবে বিশ শতকের শেষার্ধ্বে এ সম্বন্ধে আভাস পাওয়া যাচ্ছে। .

(খ) সমাজ

বিশ শতকের সমাজ-ভাঙনও উল্লেখযোগ্য। বাংলার সমাজ প্রধানত বর্ণ-বিস্তারাত্ত্ব-নির্ভর। এর মধ্যে অবিগ্রি বর্ণ ও বিস্ত প্রধানতর। রাষ্ট্রিক সাধনায় ভারত ছলেচে দোটারায়—একদিকে বিদেশী শাসকের নির্যাতন, অত্ৰদিকে দেশী প্রজা-সাধারণের মুক্তি-সংগ্রাম। কিন্তু ইতিহাস পুরুষ চলেচে তৃতীয় পথে, যা ছয়েরি সমন্বয়ের রূপ। আজ ভারত বিখণ্ডিত রাষ্ট্রিক বিবর্তনে। তাই "দিল্লীতে ঘোরে অশোকের চাকা, কন্নড়ীর ধ্বজা চাঁদ-তার-আঁকা।" এতে সমাজও ভেঙে গেছে। কিন্তু একাজ তো একদিনে হয় নি। এর পেছনের ইতিহাস তাই স্বভাবতই ভেসে আসে। বর্ণবিবর্তনের রূপ দেখা যায় রবীন্দ্রনাথের 'অচলায়তনে' [১৯১২] ও 'চণ্ডালিকার' [১৯৩৭]। জাতির বজ্জাতিই ধরা পড়েচে ছুঁৎমার্গে। তাই নজরুল ইসলাম উদাস্ত কণ্ঠে জানিয়েচেন এর প্রতিবাদ : "জাতির নামে বজ্জাতি সব, জাত-জালিয়াত খেলছে জুয়া, মানুষ নাই আজ আছে শুধু জাত-শিয়ালের হক্কাহুয়া।" সাহিত্যিক গণ্ডি পেরিয়ে বর্ণবিরোধী আন্দোলন এলো দেশপ্রেমিকের কর্মক্ষেত্রে। তাই গান্ধীজি হুক করলেন,

‘হরিজন’ আন্দোলন। এতে দেশময় একটা সাড়া জাগলো সত্যি। কিন্তু কর্মক্ষেত্রে এ তেমন কার্যকরী হয় নি। তাই তো এলো ‘পশ্চিমবঙ্গ হিন্দুসমাজ-পঞ্জুতা বিতাড়ন আইন’ [১৯৪৮]। মাদ্রাজেও এ রকম আইন প্রণয়ন হয়েছে। এতে সামাজিক বর্ণ-বৈষম্য বিতাড়নের প্রচেষ্টা আছে।

এর পর আর্থিক দিকটা লক্ষ্যীয়। বিদেশী শোষক দেশকে শোষণে প্রায় নিঃশেষ করেছে। ভাগ্যচক্রের বিবর্তনে আজ ইংরেজ ভারত ত্যাগ করে গেছে, ফেলে গেছে ‘পল্লীছাড়া দীনতার আবর্জনা’। শতাব্দীর শাসনধারার স্তব্ধ হয়ে গেছে, প্রকাশ পাচ্ছে নিষ্ফলতার পঙ্কশয্যা। ১৭১৩এর চিরস্থায়ী বন্দোবস্তের পর শাসনযন্ত্র এগিয়েচে রাজা ও প্রজা, শাসক ও শোষিতের সংগ্রামের চেহারা। এর আর্থিক দিকটা প্রকট হয়েছে এক একটি আইন প্রণয়নে। বস্তুর রাজা ও প্রজার সম্বন্ধ শুধু ভাষাংশেই প্রকাশ করা যায়। এ এমন ভাষাংশ, যার ‘লব’ হ’লো রাজা আর ‘হর’ প্রজা। এটা ঠিক যে, রাজা চাইচে প্রজার স্বার্থ নিতে, আর প্রজার প্রচেষ্টা এ-রক্ষণে। এরি রূপায়নে কুটেচে আইনের শৃঙ্খলমালা। তাই তো উনিশ শতকের শেষ পাদে দেখা দিয়েচে ‘বঙ্গীয় প্রজাস্বত্ব আইন’ [১৮৮৫]। বিশ শতকে এর হয়েছে নব নব রূপান্তর। এর পরিচিতি বহন কচ্ছে ১৯০৩, ১৯০৭, ১৯১৮, ১৯২৮, ১৯৩০, ১৯৩৮, ১৯৪৫, ১৯৪৭এর রূপান্তরগুলি।

এ-ছাড়া আছে দরিদ্র জনসাধারণের কিছুটা প্রতিকারের চেষ্টা। উত্তর—তিরিশ বছর কালই এর পরিচায়ক। তাই এসেচে ‘বঙ্গীয় চাষী ঋতক আইন’ [১৯০৫], যার আওতায় গ্রাম্য চাষীরা কিছুটা প্রতিকার পেয়েচে ঋণের বোঝা থেকে। ‘বঙ্গীয় ত্রুভিক্ষ বীমা তহবিল আইন’ [১৯০৭] এবং ‘বঙ্গীয় গ্রাম্য দ্রুঃস্থ ও বেকার আছান আইন’ [১৯১৯] এ-প্রসঙ্গে উল্লেখযোগ্য। এতে বোঝা যায়, সমাজের ভাঙন কত মারাত্মক হচ্ছে। এর পর ‘বিদ্যাল্লিশান্তর পর্বে’ এলো ‘ত্রুভিক্ষ [১৯১৩] ও বঙ্গীয় ভবঘুরে আইন’ [১৯১৩], ‘বঙ্গীয় গনাধ ও বিধবা আশ্রয় আইন’ [১৯৪৪] এবং ‘বঙ্গীয় দ্রুঃস্থ আইন’ [১৯৪৫]। এতে দ্রুঃস্থদের জন্তে কিছুটা প্রতিকারের ব্যবস্থা আছে। কিন্তু আর্থিক সংকট এতো বড়ো যে এতে বিশেষ কাজ হ’লো না। তাই এলো ‘বঙ্গীয় চাষী জমি হস্তান্তর আইন’ [১৯৪৫] ও ‘পশ্চিমবঙ্গ চোরাকারবার আইন’ [১৯৪৮]। এতে সমাজ ভাঙনের রূপ চিহ্নিত হয়েছে। এরি সাহিত্যিক রূপায়ন কুটেচে গোপাল হালদারের ‘পঞ্চাশের পথ, উনপঞ্চাশী, তেরশ’ পঞ্চাশ’।

(গ) বিজ্ঞান

রাষ্ট্র ও সমাজের বিবর্তন যেমন হয়েছে, তেমন পরিবর্তন এসেচে বিজ্ঞানীয় চিন্তাধারায়। প্রাক-বিশ শতকী বিজ্ঞান গালিলিও-নিউটনের পথেই এগিয়েচে। এ হ’লো বিজ্ঞানের রূপদী পর্ব, যেখানে বিজ্ঞানীরা মনে করেচেন তাঁরা বস্তুর সব রহস্য

উদ্বাটিত করেচেন। ক্রমে ক্রমে এ-আত্মপ্রত্যয়ে চিড় ধরলো। এর মূলে অবিশ্রি কাজ করেছে বৈজ্ঞানিক আবিষ্কারগুলি। রন্টজেনের (১৮৪৫-১৯২৩) রঞ্জন-রশ্মি (১৮৯৫), বেকেরেলের (১৮৫২-১৯০৮) তেজস্ক্রিয়-আবিষ্কার (১৮৯৬), টমসনের ইলেকট্রন (১৮৯৭), কুরী দম্পতির [পিয়েরে, ১৮৫৯-১৯০৬, মেরী, ১৮৬৭-১৯৩৪] রেডিয়াম (১৮৯৮), পুরণো ধারণা দিলো উলট-পালট ক'রে। ফলে গড়ে উঠলো এক নতুন বিজ্ঞান। তিনটি তথ্য তাই মাথা চাড়া দিয়ে উঠলো। এক, প্লাঙ্কের (১৮৫৮) পদার্থ ও বিকীরণের সাম্যাবস্থা [১৯০০], যা কণিকাবাদ নামে খ্যাত; হুই, রাদারফোর্ড (১৮৭১-১৯৩৭) ও সডির (১৮৭৭) তেজস্ক্রিয় পদার্থ ভাঙবার মূল নিয়ম (১৯০২); তিন, আইনষ্টাইনের (১৮৭৯) কণিকাবাদ ও পরমাণু বিস্ফোরণের যোগসূত্র [১৯১৭]। এর আগে অবিশ্রি আইনষ্টাইন আপেক্ষিকতার বিশেষ মতবাদ (১৯০৫) খাড়া করেন। এ পরে এককক্ষেত্রবাদে রূপান্তরিত হয় (১৯৩২)। এর পর ধরা পড়েছে ইলেকট্রনের তরঙ্গায়িত প্রকৃতি ভিত্তগতির আবিষ্কারে (১৯২৪)। হাইসেনবার্গ (১৯০১-) তাই পরে প্রতিষ্ঠা করলেন অনির্দিষ্টতাবাদ সূত্র [১৯২৭]। এতে বিজ্ঞানের ঞ্চপদী পর্বের অবসান ঘটলো। তারপর বস্তুর রহস্য উদ্বাটনে সহায়তা করেছে লয়েন্সের সাইক্লোট্রন-আবিষ্কার (১৯৩১), চ্যাডিউইকের নিউট্রন (১৯৩২), এণ্ডারলনের পসিট্রন (১৯৩২), হানের ইউরেনিয়াম-বিভাজন (১৯৩৮) প্রভৃতি। মেনন, পাইয়ন প্রভৃতির নব নব আবিষ্কারে বস্তু-কাঠিন্য ধরা পড়েছে গতির লীলায়। বিশ্বের এই আবিষ্কারে ভারতও কিছুটা সহায়তা করেছে। জগদীশচন্দ্র বসু (১৮৫৮-১৯৩৭) হ্রস্বতরঙ্গের সৃষ্টি করেন, যার মাপ ৫.৫ মিলিমিটার অর্থাৎ হাৎসেনের তরঙ্গের এক হাজার ভাগের এক ভাগ [১৯০৫-১৮৯৬]। এর পর চন্দ্রশেখর ভেঙ্কট রমন (১৮৮৮) উল্লেখযোগ্য। ইনি ১৯৩০ এ নোবেল পুরস্কার পেয়ে দেশের মুখ উজ্জ্বল করেচেন। এর আণবিক গঠনের আলোচনায় উদ্ভাসিত হয়েছে “রমন এফেক্ট” যা তাঁকে বিশ্বখ্যাতির অধিকারী করেছে। স্বয়ং-শিক্ষিত পদার্থবিৎ মেঘনাদ সাহার [১৮৯৩] আবিষ্কার হ'লো “সাদা আয়নাইজেশন সূত্র” আর সত্যেন্দ্রনাথ বসুর “বোস আইনষ্টাইন পরিসংখ্যান”। এর পর নাম করতে হয় হোমী জে ভাবার (১৯০১) যিনি মহাজাগতিক রশ্মি নিয়ে আলোচনায় সূচ্যাবতি অর্জন করেচেন। চন্দ্রশেখর [১৯১০] গাণিতিক জ্যোতির্বিজ্ঞানে ও শিশির কুমার মিত্র “মিত্রসূর্য” আবিষ্কারে সন্মান পেয়েচেন।

রসায়নশাস্ত্রেও অনেক আবিষ্কার হয়েছে। এর ভিতর প্রফুল্লচন্দ্র রায়ের (১৮৬১—১৯৪৪) নাইট্রাইট গবেষণা তাঁকে “নাইট্রাইটের রাজা” উপাধি দিয়েছে। জ্ঞানচন্দ্র ঘোষ (১৮৯৪) জ্ঞানচন্দ্র মুখোপাধ্যায়, নীলরতন ধর, শাস্তিধরুণ ভটিনগর (১৮৯৫) প্রভৃতি রসায়নে মনোনিবেশ করেচেন। এরপর উপেন্দ্রনাথ ব্রহ্মচারীর “ইউরিয়ামটিবামাইন” (১৯২২) চিকিৎসাজগতে এনেছে যুগান্তর। ভেঙ্কটবিজ্ঞানে কৃত্তিব দেখিয়েচেন রামনাথ চোপরা। বি, পি, পালের “এন, পি—৪”, সন্ন্যাসবসুর “পলিপট্রিন”

ও হরেন্দ্রনাথ মুখোপাধ্যায়ের “ওরালিন” এ প্রসঙ্গে স্বরূপ। গাণিতিক প্রতিভা হিসেবে উল্লেখযোগ্য শ্রীনিবাসের রামানুজম (১৮৭৪-১৯৩৭)। মনোবিজ্ঞানে বৃগাস্তর এনেচেন সিগমুণ্ডফ্রয়েড (১৮৫৬-১৯৩৯)। তাঁর শিষ্য হিসেবে কাজ কছেন গিরীন্দ্রশেখর বসু। বেতার প্রতিষ্ঠার দেশের মধ্যে যোগসূত্র অতি সহজেই স্থাপিত হয়েছে। মার্কনির (১৮৭৪-১৯৩৭) বেতার টেলিগ্রাফি (১৮৯৫) বিশ শতকে জন্ম দিয়েছে বেতার কেন্দ্রের। মাদ্রাজে সর্বপ্রথম এ স্থাপিত হয় ১৯২৪ এ, যা পরে ১৯২৭ এ ভারতীয় ধ্বনি বিস্তার কোম্পানিতে রূপ নেয়। এরপর উল্লেখযোগ্য চলচ্চিত্র, যা এডিসনের শব্দ চলচ্চিত্রের (১৯০৪) কাছে খণী। পরে এ সবাক চিত্রে পরিণতি পায় ১৯২৫এ। এ এখন দেশে বেশ চলচে। বাংলায় অবিশিষ্ট প্রথম চলচ্চিত্র দেখান ফ্রেমিং সাহেব ১৯০২ খৃষ্টাব্দে আর মদন কোম্পানি প্রথম সবাক চিত্র আমদানি করেন ১৯২৮-২৯ এ।

এই সব আবিষ্কারে মানুষের মননও হয়েছে রূপায়িত। নিশ্চয়তার জায়গায় এসেছে অনিশ্চয়তা। সে বুঝেছে শূণ্যগর্ভ সৃষ্টিপ্রাক্তে সে শুধু এক। শুধু তাই নয়। গতিবাদই স্পষ্ট প্রতিষ্ঠিত হয়েছে চিন্তায়। তাই এসেছে রবীন্দ্রনাথের ‘বলাকা’ পরংচক্রের ক্ষণিকবাদ ও বনফুলের ‘জগন্ম’ দর্শন। এর পরে চলচ্চিত্রের প্রসারে গড়ে উঠেছে চিত্রোপন্যাস। রেডিওর মারফতে এসেছে রেডিওনাট্য। এ-ছাড়া ক্রমবর্ধমান মনোবিকলনের ছড়াছড়িতে দেখা দিয়েছে মনায়ন, যার প্রয়োগ হয়েছে সাহিত্যে। উদাহরণ হিসেবে নবেলু ঘোষের ‘ডাক দিয়ে যাই’ কি মনোজ বসুর ‘ভুলি নাই’ নেয়া যেতে পারে।

(ঘ) শিল্পকলা

শিল্পকলার প্রসারে অনেকেই চেষ্টা করেছেন। তাদের সম্মিলিত দানই জাতির ভাবজগৎ সৃষ্টি করেছে। বিদেশী ধারার চিত্রকলাসম্প্রসারণের জন্তে রবি বর্মা [১৮৪৮-১৯০৬] স্বরূপ। এর পর হ্যাভেলের শিল্প-আন্দোলন উল্লেখযোগ্য, যার প্রাপ্তিকে দেখা গেল অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুরকে [১৮৭১—১৯৫১]। এতে মিশেছে নানা ধারার বৈচিত্র্য যা ঐক্যে প্রাণবান হয়েছে। এঁর শিল্পজীবনে চারটি স্তর লক্ষণীয়। প্রথম পর্বের (১৮৯৪-১৯১০) আদর্শ ছিলো রূপসৃষ্টি, যা ফুটে উঠেছে পুষ্প কাব্যের মারফতে। এর পর দ্বিতীয়পর্বে (১৯১১-১৯১৯) এসেছে পরিবেশের রূপায়ন; তৃতীয় পর্বে (১৯২০-২৯) বর্ণিলতার ঔজ্জ্বল্য; আর চতুর্থ পর্বে (১৯৩০-৫১) সম্ভব-অসম্ভব-মেশ। কল্পনার জগৎ। এদিকে তিনি একক নন। তাঁর ছাত্র ও অনুজদের নামও স্বরূপ। নন্দলাল বসু (১৮৮৩) হ’লেন অবনীন্দ্রনাথের প্রথম ছাত্র। ইনি শিল্প-জগতে নতুনত্ব এনেচেন আঙ্গিকবিজ্ঞানে। নন্দলালের ভিতর পারিপার্শ্বিকতার ছাপ স্পষ্ট। এর ছবি গান্ধীজির “দাণ্ডী মার্চ” প্রাশংসাহ। এরপর Oriental Society এর প্রথম শিক্ষক নন্দলাল আর তাঁর ছাত্ররা হ’লেন প্রমোদকুমার চট্টোপাধ্যায়, দেবীপ্রসাদ চৌধুরী ও সারদাচরণ উকিল।

এঁদের মায়ফতে বস্তুবিশ্ব আরো কাছে এগিয়ে এসেচে। বস্তুত বাস্তবের রূপায়নেই তুলির রহস্য উদ্ঘাটিত হয়েছে। এ প্রসঙ্গে যামিনী রায় ও গগনেন্দ্রনাথ ঠাকুরের [১৮৬৭-১৯৩৮] নাম কৰ্ত্তে হয়। গগনেন্দ্রনাথের ছিল যেমন কিউকিষ্ট আদর্শ তেমনি বৃত্ত মটিফও। এঁর আরো বৈশিষ্ট্য ফুটেচে ব্যঙ্গচিত্রকলার প্রবর্তনে। এ যেমন অভিজাত, তেমনি যামিনী রায়ের চিত্রকলা হ'লো লোকজ অর্থাৎ লোকশিল্পের সঙ্গে আছে এর নাড়ীর যোগ। প্রয়োজনের তাগিদ লক্ষ্য করা যায় মুকুল দে, ও শৈলজ মুখোপাধ্যায়ে। এখানে আজিক নিয়ে হয়েছে ব্যাপক প্রয়োগ। পরবর্তী চিত্রকরদের মধ্যে উল্লেখযোগ্য হ'লেন প্রদোষ দাশগুপ্ত ও গোপাল ঘোষ। এঁরা নতুনের উদ্যমতার স্পন্দমান। প্রসিদ্ধি অমুসরণ না ক'রেই এঁরা এগিয়েচেন।

এ-ছাড়া আছে রমেন চক্রবর্তীর "উড-কাট"। এরপর তিনিও ভিন্নপথে বঁক নিয়েচেন। মনীন্দ্রভূষণ গুপ্ত, সুধীর খাস্তগীর প্রভৃতিও পূর্বনোর অমুবর্তন ক'রে চলেচেন। নতুনত্বের সন্ধান খুব কমই পাওয়া যায়। কিন্তু সৌভাগ্যের বিষয়, হাল আমলে ভাবলুতার আবেশ কেটে যাচ্ছে, জলে-ধোয়ারঙের মোহজাল টুটুচে আর এরি জায়গায় দেখা যাচ্ছে বস্তুনিষ্ঠ রঙের বিজ্ঞান। সাঁওতাল জীবনের ছবি যে ভাবে নন্দলালের হাতে রূপ পেয়েচে তাতে এদিকটাই হুচিত হয়েছে। এ-প্রসঙ্গে তাঁর আঁকা শাস্তিনিকেতনের ফ্রেস্কোগুলি উল্লেখযোগ্য। এ-ক'রে চিত্রকলা জাতীয় বৈশিষ্ট্য প্রতিষ্ঠিত হয়েছে। চিত্রকলার পরে সঙ্গীত স্মর্তব্য। সঙ্গীত হ'লো গীতবাগ ও নৃত্যের একত্র সমাবেশ। এর পরিচায়ক হ'লো ছায়াচিত্র ও নাটক। নৃত্যের পুনরজ্জীবনে রবীন্দ্রনাথ স্মরণীয়। তাঁর নাটকে তিনি প্রথম নৃত্য যোজনা করেচেন। ১৯১৯ সালে পিয়াস'ন 'ফাক্সব্লি' মধ্যে নেচেছিলেন আর স্মরণ রবীন্দ্রনাথ ও কবিশেখরের ভূমিকায় "চলিগো চলিগো"র অভিব্যক্তি নৃত্যমাধ্যমে সার্থক করেছিলেন। এর পর তিনি বিশ্বভারতীর প্রতিষ্ঠার সঙ্গে মণিপুরী নৃত্য [১৯১৯] ও গড়ব নৃত্য [১৯২০] আবিষ্কার করেন। শুধু তাই নয়, নটরাজের অভিনয়কালে [১৯২৪] 'দেখা যায় দক্ষিণ-ভারতীয় নৃত্যের প্রভাব। পরে যব দ্বীপ ও বলি দ্বীপ ঘুরে আসার পর হয় নৃত্য-নাট্যের সৃষ্টি, যার পরিচিতি বহন কচ্ছে 'চিত্রাঙ্গদা' [১৯৩৬], 'চণ্ডালিকা' [১৯৩৭] ও 'শ্রামা' [১৯৩৯]। এরপর নৃত্যশিল্পী হ'লেন উদয়শঙ্কর, যিনি তাঁর শিল্প জীবন আরম্ভ করেন রূপশর্ভকী আনা—পাভলোভার সঙ্গে নৃত্য করে। ইনি দেশ বিদেশে নৃত্যের বিভিন্ন আঙ্গিক দেখিয়ে খ্যাতি অর্জন করেচেন। এঁর 'কল্পনা' এ-প্রসঙ্গে উল্লেখযোগ্য। এ ঘটনা অবিশ্রি ঘটে উত্তর—তিরিশে। নৃত্যের পরে যন্ত্রের উল্লেখের প্রয়োজন আছে। পুরাকালে যন্ত্রগুলিকে ৪ ভাগে ভাগ করা হোত—(১) তক্ত বা তার যন্ত্র; (২) সুবির বা ফুংকার যন্ত্র; (৩) অবনক বা বায়াতবলা, (৪) ঘন বা ধাতু যন্ত্র। এর সঙ্গে পরবর্তীকালে মিশেচে ইউরোপীয় ক্রেয়ওনেট, ব্যাগপাইপ প্রভৃতি। যন্ত্রসঙ্গীতের উন্নতি ইউরোপীয় দেশের মতো না হ'লেও, দক্ষিণারজন সেনের কৃতিত্ব প্রশংসনীয়। তিনি ১৯১২ সালে, দিশি যন্ত্রের ঐক্যতান রচনা করে

দিলেন পঞ্চম জর্জের সংবর্ধনায়। শান্তিনিকেতনে দিনেন্দ্রনাথ ঠাকুরের সহায়তায় এসবাজের হয়েচে ব্যাপক প্রয়োগ যার ফলে অর্গেন হারমোনিয়াম বাদ পড়েচে। এখানে সরোদবাদক তিমিরবরণ ও আলাউদ্দিন স্মরণীয়। উদয়শঙ্করের সঙ্গে তিমিরবরণ দেশবিদেশে গিয়েছিলেন আর আলাউদ্দিন সৃষ্টি করেচেন সুবিখ্যাত “মাইহার ব্যাণ্ড”।

এর পর সুরের খেলায় অনেক নতুনত্ব এসেচে। বিশ শতকে ষিজেন্দ্রলাল রায়, রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর ও অতুলপ্রসাদ সেন স্মরণীয়। স্বদেশীগানে পাশ্চাত্য কোরাস আমদানি করে ষিজেন্দ্রলাল নতুনত্বের গোড়াপত্তন করেন। এ-ছাড়াও তাঁর গানে ছায়া পড়েচে ভিয়েনার Walter ও সুরকার ট্রাউসের। এর পর রবীন্দ্রসঙ্গীত, বা ক্রপদীয় ভিত্তির উপর প্রতিষ্ঠিত। অথচ সুরে এসেচে “কীর্তনের ভাঁজ আর বাউলের সহজ সরল ছন্দ”। তবে কীর্তনের আখর দেওয়ার রীতি গ্রহণ করা হয়নি। গ্রামোফোন রেকর্ড তৈরিতে লালচাঁদ বড়ালের কীর্তি স্মরণীয়। এতে দেখা দিয়েচে ভাঙ্গা কীর্তন, মালসী রামপ্রসাদী প্রভৃতি। কীর্তনের প্রবর্তনে চিত্তরঞ্জন দাস, মতিলাল ঘোষ ও খগেন্দ্রনাথ মিত্রমহোদয়ের দান স্মর্তব্য। ১৯২০ এর পর থেকে ক্রপদীয় জায়গায় আমল নিতে আরম্ভ করলো ঠুংরী ও খেরাল। লক্ষ্মীয়ে ঠুংরীর চর্চা অতুলপ্রসাদকে উদ্বুদ্ধ করেচে নতুন গান রচনায়। তারপর ভাতখণ্ডকে বাংলার পরিচিত করার মূলে আছেন দিলীপকুমার রায়। রবীন্দ্রনাথ যেমন ক্রপদকে আর ষিজেন্দ্রলাল খেরালকে ভিত্তি করে গান রচনা করেচেন, তেমনি অতুলপ্রসাদ ঠুংরীকে করেচেন ভিত্তি। উত্তর তিরিশ সঙ্গীতচর্চার বি, এল, দেবী চৌধুরাণীর গ্রন্থেটা উল্লেখযোগ্য। ‘গাত্রী’ ও ‘সুরশ্রী’ প্রভৃতি উপাধি প্রবর্তনে এদিকে কিছুটা উৎসাহ এসেচে। নতুন রাগরূপের জন্মে দিলীপকুমারের নাম কতে হয়। এতে আছে ঢল-খেরাল ঠুংরীর সুরবিস্তার আর কীর্তনের আখর। এ-ভাবে বিশ শতকী সঙ্গীত সাধনা একটা বিন্দুতে এসে পৌছেচে শতাব্দীর মধ্যাহ্নে।

শিল্পকলার বিভিন্ন পরিবেশ এসেচে সাহিত্য, বা পারিপার্শ্বিক থেকে অনেক কিছু গ্রহণ করেছে। সঙ্গীত থেকে নাটকের গান ও নৃত্য, আর কবিতার গীতিকার কায় ধরেচে। কাজেই বৈচিত্র্যে সাহিত্যায়ন বয়ে চলেচে। বস্তুত কবিতা ও গানের তফাৎ হ’লো একের সুরহীনতা, অথের সুরযুক্ততা। এ-ভাবে এগিয়েচে কাব্যধারা যেমন, তেমনি উপন্যাসের গলচ্ছন্দ। কাজেই বিশশতক দেখা দিয়েচে রাষ্ট্র-সমাজ—বিজ্ঞান-শিল্পকলার চতুরঙ্গ। এরি পটে এসেচে সাহিত্য। তাই চতুরঙ্গের পরিবেশেই বিচার্য ভাবপ্রবাহ, যা সাহিত্যের উপজীব্য।

(৪) ভাব-বিবাস

বাইরের ঘটনার আবর্তে যে মানস-রসায়ন হয় তারি পরিচায়ক হ'লো সাহিত্য। শতাব্দীর কাছে এ-খণ্ড স্বীকার্য। উনিশ শতকী বিখ্যাসের তুর্গ চূরমার হ'লো বিশ শতকী বাস্তবায়নভূতিতে। ভাবালুতার জলো জমি শুকিয়ে গেল বর্তমানের ধু ধু ময়লাতে। কল্পনার গজদন্তমিনার এখানে ভেঙে গেছে, পড়ে আছে শুধু স্মৃতির চূর্ণসুড়কি। মধ্য-বিস্ত মানস তাই এ ভাঙনে এগিয়ে এলো প্রাশ্লিলতায়। বিশশতক এক বিয়াট জিজ্ঞাসা যার সন্ধানী আলো জীবনের অগ্নিগলিতে পড়েছে। রবীন্দ্রনাথ এ-সম্বন্ধে সজাগ ছিলেন। তাঁর উপলব্ধি ভাবার বাহুতে ফুটেছে: “যে কালে এসেছি আজ, সে কালটা সিনিকাল!” এই অসহ্য প্রবৃত্তি ভাবালুতারই রকমফের। এতে আছে বিদ্রোহের ইঙ্গিত। বাবুবিলাসের অগ্নিগলিতা বিশ শতকের চোরাবাণিতে বানচাল হয়েছে মোহ-ভঙ্গে। তাই তো এই অস্বস্তির প্রবাস। এতে জেগেছে প্রশ্ন, এসেচে বিদ্রোহ, দোলা দিয়েচে সংশয়। বিখাস-হারানো যুগে আর তো কিছু কল্পনা করা যায় না। তাই,

হতাশ হয়ে যে দিকে চাই

কোথাও কোনো উপায় নাহি

মানুষরূপে দাঁড়ায় বিভীষিকা।

উনিশ শতকী প্রাণনে ফুটেছিল ব্যক্তিত্ব বিকাশ, যা চূর্ণ চূর্ণ হয়েছে বিশ শতকী রাষ্ট্রিক অখণ্ডতায়। ফলে বিধ্বস্ত ব্যক্তিত্ব ছড়িয়ে আছে এখানে-ওখানে। এ-অবস্থায় সাহিত্যায়ন একরকম অসম্ভব। কিন্তু তা সত্ত্বেও এতে সহায়তা করেছে ফ্রয়েড, মার্কস ও আইনষ্টাইন। বস্তুত এদের চিন্তনের প্রবাহই ধাক্কা দিয়েছে ষাঙালী জীবনের অনুরাগকে আর এ এগিয়ে এসেচে সৃষ্টি কর্মশালা। স্বদেশী যুগে তাইতো গড়ে উঠেচে নাটক স্মৃতি-রোমন্থনে, কাব্য অধ্যায়ানে আর কথাসাহিত্য রাজনৈতিক আদর্শপতনে। এতে যেমন বেজেচে পরাজয়ের পুরবী, তেমনি আশার দীপকও। মানুষকে এখনো নীতি মুক্ত করা যায় নি। তবে এদিকে অগ্রগতি লক্ষণীয়। এ কিন্তু এসেচে চেতনার দিগাহী স্রোতে। দেশকালের গতি যে সাহিত্যরূপকে নিয়ন্ত্রণ করে, তাও ধরা পড়েচে আবেদন পর্বে। আত্মজিজ্ঞাসার আর একবার দেখা হ'লো মানুষী রাজনীতিকে। বোঝা গেল, এর মধ্যস্থ বিষই বিধিরে দিচ্ছে মানুষের পরিবেশ। রসিক মানুষের রূপান্তর হ'লো প্রেমিকে। বিংশোত্তর যুগে তাই ফ্রয়েডীয় যৌনবোধ মাথা চাড়া দিলো “কল্লোল-কালিকলম-প্রগতি” মারফতে। ফ্রয়েডের গুটো রূপ দেখা গেলো। এক, মনের ত্রিধারূপ আছে চেতন-অবচেতন ও অচেতনে। দুই, মানুষী কর্ম যৌন প্রেরণায় চলে। প্রথমটি আজিক হিসেবে সাহিত্যে আসন দখল করেছে আর দ্বিতীয়টি যুগিয়েচে

উপাদান। এদের পরিচরক হ'লো রবীন্দ্রনাথের 'ঘরে বাইরে' ও অচিন্ত্যকুমারের 'বেদে'। এ-সম্বন্ধে তাই বালু রসিকের কথায় বলা যায় এ সাহিত্য—

নাকানি-চোবানি পূর্ণ, ফ্রেয়েডের ক্লিঞ্চিং চূর্ণ,
এলিসের ও পরিশিষ্টে, ক্রিমনলজী অতি মিষ্টে,
মনস্তত্ত্ববাদমূলক কাব্যে ছড়াছড়ি যৌন-গুলক।

অসহযোগে তাইতো এলো বিদ্রোহ, যার স্বরূপ প্রকাশ পেয়েচে কবির ভাষায় :
“কান্নার ঐ লৌহ কপাট, ভেঙে ফেল, কররে লোপাট রক্তজমাট শিকল-পুজার পাষাণ-
বেদী।” এও বৈশাখী ঝড়, যা ভেঙ্গে চূরে দিলো জীবনায়নের আত্মপ্রসাদ। এর
পর উত্তরতিব্বিতে এলো সাম্যবাদের ঢেউ, প্রেমেন্দ্র মিত্রের ‘প্রথমায়’ [১৯৩০],
বিজয়লাল চট্টোপাধ্যায়ের ‘সর্বহারাদের’ গানে [১৯৩০] ও রবীন্দ্রনাথের ‘রাশিয়ার’
‘চিঠিতে’ [১৯৩১]। বস্তুত রূপ বিপ্লবে [১৯১৭] কম্যুনিষ্টদের হাতে রাষ্ট্রিক ক্ষমতা
আসাতে পৃথিবীময় মার্কসের আদর্শ ছড়িয়ে গেলো। তারি ঢেউ এসে লাগলো এ-
বাংলায়। এর গোড়াতে আছে বাঙালী সমাজ-ব্যবস্থার ফাটল, যা আর্থিক সমস্যায়
ক্রমেই বেড়ে যেতে লাগলো। আইনষ্টাইনের চতুরায়ত্তনিক আবিষ্কার ভাবজগতে বিপ্লব
এনেচে সত্যি, কিন্তু এ মার্কসবাদের মতো এত ব্যাপক হয়নি। এ পার্থক্যের মূলে আছে
দুটো ভাবাদর্শের মৌল স্ব-তন্ত্রতা। মার্কসএর মতবাদ সামাজিক পরিণতির ইঙ্গিত ও
রূপান্তর বহন কচে। কাজেই এ জনগণের বেশি প্রিয়। আইনষ্টাইনী আবিষ্কারের
এতটা স্থূলতা নেই। তবুও সাহিত্যক্ষেত্রে এদের চাবে ফলস্ত হয়েচে অমুচিস্তনের মূর্তনে।
পরশুরামের ‘বিরিঞ্চি বাবায়’ “আইনষ্টাইনের থিওরিটা” ব্যঙ্গ পরিণতি পেয়েচে :
“জনার্দন ঠাকুর পটলডাঙ্গায় কেনে আড়াই সের আলু, আর মেসে এগেই হয়ে যায়
ন-পো।”

মানুষ হ'লো পরিবর্তনশীল। এর স্বরূপ ধরা পড়ে এক একটি দৃষ্টিকোণ
থেকে। বিশ শতকী সাহিত্য রথীদের কাছে তার পাঁচটি রূপ দেখা গেছে। স্বদেশী
আমলে সে নীতিবাগীশ হিসেবে পরিচিত। বঙ্কিমী আদর্শ নীতিবিদ্যার উপর
প্রতিষ্ঠিত। এরি উত্তরাধিকার হুত্রে এসেচে ‘চোখের বালির’ [১৯০৩] বিনোদিনী,
যে রোহিণীর সঙ্গোজীৱ। এরপর আবেদনপর্বে তাকে দেখা যায় রসিক হিসেবে।
প্রাণের দাবীতেই এ এগিয়েচে। তবে প্রাণন এখানে নান্দনিক। রবীন্দ্রনাথ তাই
কামনাকে মুক্তি দিয়েচেন রূপের অসীমতায়। কিন্তু শরৎচন্দ্রের রসিক মানুষের রূপান্তর
হয়েচে প্রেমিকে। প্রাণনের লীলা এখানে কামনার কম্পমান। তাই এতে আছে
মাটির স্পর্শ। এ দেখা যায় বিশেষ করে বিংশোত্তর কালে। তারপর তিরিশোত্তর
পর্বে এসেচে সমাজতান্ত্রিক মানুষ, যার ভেতর আছে যৌন আবেগ ও চিত্তের
অন্বচ্ছলতা। সামাজিক জীব হিসেবে মানুষের উপর করুণা বর্ষিত হয়েচে। ভূমিজ
সভ্যতা উনিশ শতকেই “বগিকের মানদণ্ডে” রূপান্তরিত হচ্ছিল আর দেশে গ'ড়ে

উঠছিলো কলকারখানা। ভূমিজ আভিজাত্য ও আস্তে আস্তে মোড় নিলো ধনতন্ত্রে
যেখানে “লোষ্ট্রেলোহে বন্দী কালবৈশাখার পণ্যঝড়।” তাই

বণিকের দস্তে নাই বাধা

আলমুদ্র পৃথ্বীতলে দৃপ্ততার অক্ষুণ্ণ মর্গাদা।

এ সংগ্রামের চেহারা কপ পেয়েচে নারায়ণ গঙ্গোপাধ্যায়ের ‘সত্রাট ও শ্রেষ্ঠীতে’ [১৯৭৫]। সামন্ততন্ত্র পরিণতি পাবে ধনতন্ত্রে, যা রূপান্তরিত হবে গণতন্ত্রে। বর্তমান আর্থিক অব্যবস্থার ফলেই প্রজা সাধারণ অনাহারে অনটনে কালক্ষেপ কচ্ছে। বর্ণব্যবস্থায়ও চিড় ধরেচে। বর্ণকৌলিত্বের জায়গায় উঠেচে অর্থকৌলিত্ব। বস্তুত এরি আলমুকুলো সম্ভব হয়েছে রাষ্ট্রনিয়ন্ত্রণ। সমাজের ভার সাম্যও নষ্ট হয়েছে। হাল আমলের গণতন্ত্র “রাজতন্ত্রেরই নবকপ। নূতন রাজাটির নাম টাকা। ডিমসের মাথা বিকিয়ে আছে এই টাকার পায়ে” [বনফুলের ‘সপ্তর্ষ’ ১৯৪৫]। কাজেই গণতন্ত্রের জিগির থাকলেও, নেই এখানে প্রোলটারীয় রূপ।

এর পর উত্তরচল্লিশ বর্গে আর্থিক মানুষই দেখা যায়। ভূয়ো সমাজতন্ত্রের অসারতা প্রতিপন্ন করলে দুর্ভিক্ষ, মদ্যস্রব ও দাঙ্গায় : প্রমৌন সভ্যতার ভিৎ ভেঙে পড়লো। মানুষ পথে পথে ঘুরে বেড়াতে লাগলো “মায় ভূখা হু” বলে। এ মানুষের “বান্ধচিত্র বিক্রপ-বিকৃতি”। একে দেখে মনে হয় “মানুষের সংভাই চায় শুধু ফান ; তবু যেন সভ্যতার ভাঙে নাকো ধান।” এই প্রেতায়িত অবস্থার নারীত্বের মহিমা লাক্ষিত হ’লো। সামাজিক সম্বন্ধ আর্থিক চাপে হুহু থাকতে পারে না। ‘গোত্রান্তরে’ সুবোধ ঘোষ স্নেহের পণ্যরপেই দেখিয়েচেন। মাটি আঁকড়ে থাকা যে আর চলবে না, তাই স্পষ্ট হয়েছে এ-পর্বে ! সঞ্জয়ভট্টাচার্য তাঁর ‘মরামাটিতে’ [১৯৪১] এদিকটা উদ্ঘাটিত করেচেন। শঙ্করের কথা তাই গণিধান যোগ্য : “গা কেউ বাঁচাতে পারবে না। জমিতে সার নেই—খরা হ’লে জলের ব্যবস্থা নেই, বান এলে জল সরাবার উপায় নেই ; অথচ এই জমির উপর ঝুঁকে আছি আমরা সব আর জমি শুকিয়ে যাচ্ছে দিনকে দিন।”

এ-যুগের সাহিত্য বৈশিষ্ট্য হ’লো মনোবিকলন ও মাক্সবাদ। আঙ্গিক হিসেবে প্রথমটি লক্ষণীয়, যেমন দ্বিতীয়টি বিষয়বস্তু সংভরণে। এ-ছাড়াও আছে দেশের রাষ্ট্রিক ও আর্থিক উপাদান। রবীন্দ্রনাথের ‘গোরা’ [১৯১০], ‘চার-অধ্যায়’ [১৯৩৪] শরৎচন্দ্রের ‘পথের দাবী’ [১৯২২-২৪], ও সতীনাথ ভাট্টার ‘জাগরী’ [১৯৪৮] রাজনীতিকে করেছে উপত্যাসের উপজীব্য। অর্থের দিকটা ধরে দিয়েচে গোপাল হালদারের উপত্যাসত্রয়ী—‘পঞ্চাশের পথ’ [১৯৪৪], ‘উনপঞ্চাশী’ [১৯৪৫], ‘তেরশ পঞ্চাশ’ [১৯৪৫]। এ বাদেও আছে আরো বই। আত্মসচেতন আলোচনার গম্যসাহিত্য হয়েছে সমৃদ্ধ। কবিতা এগিয়েচে ইউরোপীয় সাহিত্যাদর্শে। ছোটগল্প ও উৎরেচে অনেক। বস্তুত এ দু’শাখায় বাংলা সাহিত্য বিশ্বসাহিত্যের সঙ্গোঙ্গর। গান ও লেখা হয়েছে প্রচুর। কিন্তু একটা অসুবিধা এসেচে মধ্যবিত্ত

মানসের বুদ্ধি দীপ্ত থেকে শিক্ষা দেহেতু জনসাধারণে চারিঘে যায়নি, তাই এ সীমায়িত। ফলে সাহিত্যের ভাবধারা পৌছায়নি গণচিত্তে : যারা গণসাহিত্যের খুঁটা তোলেন, তারাও মধ্যবিত্ত শ্রেণীর বাহক : সত্যিকার গণসাহিত্য এখনো আসেনি। এখন যা চলেচে তা মেকী-দূর থেকে অবলোকন। সেই অনাগত কবির উদ্দেশে রবীন্দ্রনাথ তাই বাণীদূত পাঠিয়েচেন---

এস কবি, অখ্যাতজনের

নির্বাক মনের।

মধুর বেদনা যত করিয়ে উজ্জার।

প্রাণহীন এ দেশেতে গানহীন যথা চারিধার,

অবস্তার তাপে ওদ-নিরানন্দ সেই মকতুমি

রসে পূর্ণ করি দাও তুমি।

সাহিত্যিক দৃষ্টিতে গোটা বিশালতাকে খেয়ালী ও কপদী কল্পনার লীলায় অভিহিত করা যায়। বস্তুত সস্তাসারগই হ'লে খেয়ালী কল্পনা আর সংকোচনে কপদী। মানুষী মাঝে এরা কাজ করে যায়। অহাদিক থেকে এরা প্রাণন ও মনের সঙ্গে তুলনীয় : সত্যতা নির্দয়তায় ভিত্তিতে তুলেচে তার জয়তোরণ। সাহিত্যেরন ও তাই জৈব ভূমি থেকে চৈতন্যের প্রবাহে ছুটেচে : বিবর্তনে তাই আছে মনায়ন। এর পরে আসে অধ্যাত্মায়ন, য. নিশিকণ্ঠের "অলকানন্দায়" লক্ষিতব্য। প্রাণন ও মনন তাই চলেচে বিকল্পে : কখনো একের অভিবান, কখনো বা অকুটির। তবে সাহিত্যিক ভাবধারাকে একদম বাস্তবীন কক্ষে আটকানো যায় না। তাই দুয়ের সংমিশ্রণ ঘটতে বাধ্য। এ মিশ্রণে কখন একেকটির পাখাত স্বীকৃত : বিশ্বস্ত ব্যক্তিত্বের ইতিহাসে বিদ্রোহ এসেচে কিন্তু আসেনি বিপ্লব। তাই ভাঙাব কাজেও প্রাণনের গীল লক্ষণীয় প্রতিরোধে গোটা হৃদয়াবেগই চঞ্চল হ'য়ে বলে ওঠে—

বিধির বাধন কাটবে তুমি এমন শক্তমান,

আমাদের শক্তি মেয়ে তোরাও বাঁচবি নেবে

বোঝা তোরা ভারী হলেই ডুববে তরীখান।

বস্তুত আদর্শায়ন ও বাস্তবায়নেই এগিয়ে চলেচে খেয়ালী ও কপদী বিহার। এর পরে আঙ্গিকের দিকটা উল্লেখযোগ্য। মনোবিকলনে আছে যে "অবোধ অমুদ্রক", তারি ব্যাপক প্রয়োগ হচ্ছে আধুনিক সাহিত্যে। রবীন্দ্রনাথের "ছড়ার ছবি" [১৯৩৭] ও ছড়া [১৯৩৯] এর সুষ্ঠু উদাহরণ। স্বতির মারকতে চেতনা ব'য়ে চলেচে এখানে। তাই আপাত-অসংলগ্ন দৃশ্য ও শেষ পর্যন্ত সঙ্গতি পেয়েচে। একদিকে আছে চলচ্চিত্রের বলগলানি, অতৃদিকে তারা নিম্নায়ক। ফলে দৃশ্যগুলি এক স্থির কেন্দ্র থেকে উৎসারিত বলে মনে হয়। "মন্টেজ"—প্রক্রিয়ায় সাজানো চিত্রগুলি চেতন-অচেতনের মধ্যে যাওয়া আসা করে। বিদেশে

অয়েস-উল্ফ প্রভৃতি এ-অচেতনের অতলে ডুব দিয়েছেন। এদের বৈশিষ্ট্য হ'লো সাহিত্যে চলচ্চিত্রের ব্যাপক প্রয়োগ। এ-কাজ এগিয়েচে কখনো ফাঁক রাখার কৌশলে, কখনো ক্রমিক যোগাযোগে, কখনো বা ক্যামেরার দৃষ্টিকোণে। রবীন্দ্রনাথের "শ্রদ্ধ" এর প্রকৃষ্ট উদাহরণ। দৃশ্যগুলি ভেসে আসচে একে একে।

এরপর আছে কাব্যের অভিযান বিজ্ঞানের এলাকায়। যে কোন জিনিষকেই রূপের অঙ্গ করা হতে। দৃষ্টিবদলের সঙ্গে সঙ্গে জিনিষেরও মূল্য-বোধ গেচে বদলে। তাই উর্বশীর ষাতারাত হয়েছে শহরের আলিতে গলিতে। কথাভাষার প্রাধান্য বড় হ'রে দেখা দিয়েচে। অবিগ্রা পথিকৃৎএর সম্মান কালীপ্রসন্ন সিংহের "হতুমপেটার নকসা"রই প্রাপ্য। পরবর্তী প্রয়োগ হয়েছে রবীন্দ্রনাথের 'য়ুরোপ যাত্রীতে', ও "যেই বাইরেতে"। কিন্তু বীরবল "সবুজ পত্রে" একে পাকা করলেন, যার ফলে হয়েছে এর ব্যাপক প্রয়োগ। তাই প্রমথবিশীর মত গোড়া লেখকও এর যৌক্তিকতা স্বীকার করেছেন তাঁর "চলনবিলে"। কথাভাষার প্রতিষ্ঠার জন্তে বিশশতক বিশেষ ক'রে স্মরণীয়। আধুনিক যুগ অতিবাস্ত। কাজের বৈচিত্র্য ও প্রসার এনেচে সংক্ষিপ্তি কি চলনে, কি বলনে। তাই দ্রুতগতিই লক্ষণীয়। বৈজ্ঞানিক উন্নতির মারফতে ভাষাও হয়েছে সমৃদ্ধ নতুন নতুন শব্দচয়নে। শুধু তাই নয় শব্দের তির্যক ভঙ্গি বিশেষ করে চোখে পড়ে। এদিকে উল্লেখযোগ্য রচনা হ'লো রবীন্দ্রনাথের "শেষের কবিতা" ও "ছেলেবেলা"।

তারপর ছন্দবৈচিত্র্য বড়ো কথা। দলবৃত্ত, সমদলবৃত্ত ও অসমদলবৃত্তের জিহবার এগিয়ে চলেচে বাংলা ছন্দসম্প্রদায়। এর আগেও ছন্দ ছিলো পুরনো। কাব্যে। তবে এখানে এ হয়েছে বেগবতী ও প্রসারশীল। দিশি-বিদিশী আদর্শে রূপায়িত হয়েছে অনেক কবিতা। এতে কাব্যভূমি হয়েছে বিস্তৃত; এ ছাড়া মুক্তক, গল্প কবিতা মিশ্রকী প্রভৃতি রূপ কল্পের ও সাক্ষাৎ পাওয়া যায়। গীতিকা ও গানের প্রচলন ও উল্লেখযোগ্য। তাই বিশশতকে বাংলা সাহিত্য যৌবনে পা দিয়েচে। উপাদান, উপায়ন দুইই এর জন্তে দায়ী। আশা আছে এ আরও এগিয়ে যাবে নব নব বিজ্ঞ-রাজ্য সহযাত্রীরা পিছিয়ে পড়লেও। কারণ, "তাদের চকিত আশা,

হুকিত চলার স্তব্ধ ভাষা

জানায়, হয়নি চলা সারা—

ছয়াশার দূরতীর্থ আলো নিত্য করিছে ইশারা।

দ্বিতীয় অধ্যায়

উপন্যাস

কথাসাহিত্য সাহিত্যের অগ্রাগ্র শাখার চেয়ে বেশি আদৃত ও পরিচিত। এই জনপ্রিয়তার মূলে আছে পাঠকের গল্প-শোনার হুম্মর আকাঙ্ক্ষা। মানুষের ছেলেবেলা রূপকথার রাজ্যে বিচরণ করে। শিশুরা আজগুবি দেশে চ'লে যেতে চায়। এর কারণ অবিশ্রুতি প্রবৃত্তির বন্ধনহীন গ্রন্থি। সে কিছুতেই শাসন মানতে চায় না, বিশেষ করে যখন সে শাসন আসে প্রবৃত্তি নিয়ন্ত্রণে। সৃষ্টির মূলে যে প্রাণন তা যখন সীমায়িত হয় শিশুর দেহ কাঠামোয়, তখন বিদ্রোহ জেগে ওঠে। আর এ তখন খোঁজে সব-পেয়েছি'র দেশ। কিন্তু বস্তু বিখ্য তে নিগড়েই রকমফের। তাই শিশুমন চলে মর্ত্য পেরিয়ে অমর্ত্যের সন্ধানে তবে এ-অমর্ত্য হ'লো মর্ত্যেরই বপোস্তর। ছ'য়ের মধ্যে তফাৎ হ'লে, বন্ধনের গ্রহিছেদনে, সীমিত গতির নিরাকরণে। এ কাজ গল্প বেশ জোগাতে পারে য: পারে না অগ্রাগ্র শাখা। তাই শিশুর কাছে কথাসাহিত্যের কদর। কিন্তু বড় হ'লেও মানুষের অন্ত:শীলার আছে এই শিশুমন। সে আবর্তের মধ্যে ব'য়ে চলেচে নিজস্ব ভূমিতে। বয়স্ক পাঠকের মনের কোণে এই চির শৈশবই তাই চায় আরো গল্প! আর এরি জগ্রে গল্প সাহিত্যের এত পরিচিতি।

কথাসাহিত্য একটি মিশ্রশিল্প, য: গড়ে উঠেচে উপন্যাস ও গল্পের মারফতে। মানুষের সম্ভ্রাত: বিকাশের ইতিহাসে প্রথম এসেচে ছড়া, তারপর গীতিকা, তারপর কবিতা। পরবর্তী ধাপ হ'লো নাটক। এখানে নাচ ও গানের যুগ্মলীলা লক্ষণীয়। এর পর কথকতা, কাহিনীর বিস্তার। তাই কবিতা, গান, নাট্য ও প্রাবন্ধিক আলোচনার সমবেত প্রচেষ্টায় তৈরি হয়েছে কথাসাহিত্য। এর সঙ্গে সঙ্গে গল্প বিবর্তনও স্রব্ধব্য। উনিশ শতকে এর যে সূচনা ও বিকাশ হয়েছিল, তাতে সম্ভব হয়েছে কথাসাহিত্যের প্রসার। এরি উত্ত্বঙ্গ চূড়া হ'লেন বঙ্কিমচন্দ্র। তবে কথাসাহিত্যের উপন্যাস শাখাই এ-প্রসঙ্গে স্রব্ধীয়। উপন্যাসই হ'লো জীবনেরই ছবি, আর্ট, যা জীবনকে লোভ দেখায়। ছোট গল্প অবিশ্রু গল্প এবং ছোট ও। রূপকল্পের দিক থেকে তাই একটু তফাৎ আছে এ-ছ'য়ের মধ্যে। হাল আমলের কর্মব্যস্ততা জন্ম দিয়েচে গল্পারনের ছোট জাতকের। এ নব-জাতক যেমন বিশশতকেরই শিশু, তেমন উপন্যাস উনিশশতকের। "রহস্তরূপোলি" পরিবেশের জনক হিসেবে বঙ্কিমচন্দ্র হ'লেন স্রব্ধীয়। তাঁর 'ব্রহ্মশ্রুতি'র রাজপথ দিয়ে উপন্যাসপুরুষ ঘোড়ার চ'লে এলো বাংলা সাহিত্যের কুটির আর এ-পথে আজ ছোট গল্পের মোটর গাড়িও চলাফেরা কচ্ছে।

উনিশশতকী আদর্শায়ন ক্রমে ক্রমে বাস্তবায়নে নেমে এলো। এতে যে সব সাহিত্যরথীরা কাজ করেচেন তাঁর মধ্যে বঙ্কিমচন্দ্র, রবীন্দ্রনাথ ও শরৎচন্দ্র উল্লেখযোগ্য। তবে শেষের ছ'জন বিশশতকেই তাঁদের প্রাতিভার ছাতি ছড়িয়ে দিয়েছেন। রহস্যের বাহুতে বঙ্কিমচন্দ্র দৈনন্দিন সুখদুঃখকে যে আদর্শের শিখরে তুলেছিলেন, তা ক্রমে ক্রমে রামধনুর রঙে শতকাস্তিক হ'য়ে ভেঙে পড়লো নব্বুই যুগে। উনিশ শতকের শেষ পাদের এ-চেহারা তাই আভাস দেয় পরবর্তী যুগের। মোটকথা উপজ্ঞানের বিকাশধারার পরিচয়ে ফুটে উঠেছে বাঙালী চিন্তনের বহর। এ আদর্শের গোমুখী থেকে যাত্রা শুরু ক'রে, ক্রমে ক্রমে খুলে দিয়েছে এর রহস্যের ঘোমটাঝাল। একে সম্বোধন ক'রে বিশশতক বলেচে—

এবার প্রকাশ করো তোমার কল্যাণতম রূপ,
দেখি তারে যে পুরুষ তোমার আমার মাঝে এক।

নব্বুই যুগ

উনিশ শতকের নব্বুই যুগ সাহিত্যিক বাস্তবায়নে স্রবীণ। এর একটা বিশিষ্ট স্থান আছে। সত্তর থেকে কথা সাহিত্যের যে-প্রবাহ চলছিলো তা নব্বুইতে এ-এক স্থিরবিন্দুতে পরিণতি পেলো। এ হ'লো বিশশতকী উপজ্ঞাসের ভূমিকা। বঙ্কিম রহস্যোপাখ্যান ক্রমে ক্রমে বাস্তবায়ন হ'তে লাগলো। এতে প্রতিক্রিয়ার স্রবীণ খনিত হয়েছে। খেলালী কল্পনা প্রপদী বস্তুনিষ্ঠতার এগিয়ে এলো। এতে মধ্যবিত্ত মানসের আত্মপ্রতিষ্ঠার পরিচয় আছে। যে শ্রেণী নিজেদেরকে সামন্ততন্ত্রীর ভূস্বামী মনে করেছিলো, সে বুঝতে পারলো যুগান্তর উপস্থিত, দেশের হাওয়া আলাদা। তাই প্রতিক্রিয়ায় এলো যে আত্মসচেতনতা তার আছে চারটি রূপ—ঐতিহাসিক, গ্রামীণ, গার্হস্থ্য ও ব্যঙ্গধারা। 'ঐতিহাসিক উপজ্ঞাসের' [১৮৫৭] যত্রপাত করেন ভূদেব মুখোপাধ্যায়। এর মধ্যে উল্লেখযোগ্য হ'লো: 'অজুর্দার বিনিময়ের' কাহিনী বা শিরাজী-রোদিনারার প্রেমকে কেন্দ্র ক'রে আবর্তিত হয়েছে। এখানকার খেলালী কল্পনা ইতিহাসের ধূলায় ধূসর হয়েছে। উপজ্ঞাসের মর্ত্য-অভিধানই বেশি করে চোখে পড়ে। বঙ্কিমচন্দ্রের 'রাজসিংহ' [১৮৮১] ও সঞ্জীবচন্দ্র চট্টোপাধ্যায়ের [১৮৩৪-৮৯] 'জাল প্রতাপচাঁদ' [১৮৮১] ও প্রতাপচন্দ্র ঘোষের 'বঙ্গাধিপ পরাজয়' এ প্রসঙ্গে স্রবীণ। ঐতিহাসিক উপজ্ঞানে বিশেষ কৃতিত্ব দেখিয়েছেন রমেশচন্দ্র দত্ত [১৮৪০-১৯০২]। আকবর ও শাহজাহানের যুগের চিত্রণ হিসেবে তাঁর 'বঙ্গবিজ্ঞতা' [১৮৭৪], ও 'মাধবীকঙ্কণ' [১৮৭৭] উল্লেখযোগ্য। 'জীবনপ্রভাতের' [১৮৭৮] প্রধান বস্তু হ'লো শিবাজী-ওরঙ্গজীবের সংঘর্ষ। তারপর 'জীবনসন্ধ্যার' [১৮৭৯] জাহাজীঘের আমল আর একবার কায়া ধরেছে। গল্পায়ন এগিয়েছে বদেশপ্রেমের বানে ও কথনের সরসতায়। ঐতিহাসিক উপজ্ঞাস তাই বাস্তবায়নের পথ সুগম করেছে।

গ্রামীণ ধারার পরিচিতি কুটেচে শ্রীশচন্দ্র মজুমদারের “শক্তিকানন” (১৮৮৭) ও “ফুলজানিতে” [১৮৯৪]। এখানে “কোন রকম নভেলি মিথ্যা ছাড়া নাই।” পল্লী প্রকৃতির পরিবেশে যে মানবজাতি ব’য়ে চলেচে, এখানে তার রূপরূপান্তর ধরা পড়েচে। কাহিনী রহস্যঘন হ’লেও, পল্লীর স্রু একে বাস্তবায়ন করেছে। ‘পত্র-উপভাসের’ রচয়িতা হিসাবে উল্লেখ যোগ্য নটেন্দ্রলাল ঠাকুরের “বসন্ত-কুমারের পত্র” [১৮৮২]। তারপর দামোদর মুখোপাধ্যায়ের [১৮৫৩-১৯০৭] ‘মা ও মেয়ে’ এক নতুন দৃষ্টিভঙ্গির পরিচায়ক। যৌন সম্পর্কের পরিচয়ে এসেচে আধুনিকতার আমেজ। এ-ছাড়া গণসাহিত্যের অগ্রদূত হিসাবে তাঁর চাষাভূষা, খুণী চরিত্রও স্মরণীয়। তৃতীয় স্তরে দেখা যায় গার্হস্থ্য চিত্রণ, যা জন্ম নিলো খেয়ালী রহস্যের প্রতিক্রিয়ায়। এ-প্রসঙ্গে তারকনাথ গঙ্গোপাধ্যায়ের [১৮৪৫-৯১] দান স্বর্ভাব্য। তাঁর “স্বর্ণলতা” (১৮৭২), “হরিয়ে বিবাদ” ও ‘অদ্ভুত’ উল্লেখের দাবী রাখে। এ-সব উনিশ-বিশ শতকের মধ্যে সেতু বচনা করেছে। বেহালা-ওয়াল, নীল-কমল, তোংলা গদাধরচন্দ্র ও ডাক সাইটে গ্রামা! এর সাক্ষ্য! ছোটখাট স্রু হুঃখে অগ্রসরশীল দৈনন্দিন জীবনই এখানে প্রতিপাত। এখারার পবাহে স্বর্ণ-কুমারী দেবীর [১৮৫৫-১৯৩২] “স্নেহলতা” [১৮৯২], ও নগেন্দ্রনাথ গুপ্তের “লীলা” [১৮৯২] ও উল্লেখযোগ্য।

এর পর বাঙ্গলাদেশে এগিয়েচে ব স্তবায়নের ধারা! ইন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়ের (১৮৪৮-১৯১১) কল্লতরু (১৮৭৪) ও ক্ষুধিরাম (১৯০১ , প্রথম সার্থক বাঙ্গ উপন্যাস। “কল্লতরু” হতুমকে স্রুণ করিয়ে দেয়, তবে এখানে চিত্রণ স্রারও প্রাণধর্মী, যদিও রুচিবোধ নিয়ন্ত্রণের। চীৎপুংচারীদের পরিচয় জীবন্ত হয়েছে। যোগেন্দ্র নাথ বস্তু [১৮৫৪-১৯০৫] নব ব্রাহ্মণের নিয়ে যে বাঙ্গ তা বেশ উপভোগ্য। তাঁর “মডেল ভগিনী” (১৮৮৬-৮৮), “নেড়া হরিদাস” (১৯০৮), “মহীরাবণের আত্মকথা” (১৯০৬), ও “শ্রীশ্রীরাজলক্ষ্মী” (১৯০২) ব্যক্তিব্যঙ্গ হিসাবে স্ররণীয়। এখানে তিনি ইন্দ্রনাথের সগোত্রীয়। কীলাচাদ, রঘুদয়াল, শিয়ালমারা আজও প্রাণবান। তারপর অদ্ভুত রসের অভিযান হ’লো জৈলোকানাথ মুখোপাধ্যায়ের “কড়কাবতী” (১৮৯২), “ভূত ও মাহুস” (১৮৯৫), “ফোকলা দিগম্বর” (১৯০০) “মুক্তামালা” (১৯১১) ও “ডমরু-চরিতে” (১৯২৩)। এখানে এক নতুন জগতের সন্ধান মেলে, যেখানে বাঙ্গ উড়েচে রহস্যের পাখনার। তবে সাময়িকতার গভী এর পালক টেনে ধরেচে! তাই এ লোকায়ত। এভাবে নববুই যুগের সাহিত্যায়ন বিশ শতকের দোরগোড়ায় এসে থাকা নিলো।

রবীন্দ্র পর্ব (১৯০১-১৬)

বিশ শতক এক হিসাবে রবীন্দ্রপর্ব, যেহেতু তাঁর মাধ্যমে ভাষা ও সাহিত্য এক অদ্ভুত মেল বন্ধনে বাঁধা পড়েছে। তবুও এ যুগকে ৩টি পর্বে ভাগ করা যায়। রবীন্দ্রনাথকে ঘিরে গড়ে উঠেছে রবীন্দ্রপর্ব, যা জন্ম দিয়েছে বঙ্কিমী নৈতিক মাহুবের জায়গায় রসিক মাহুবকে। সাহিত্যিক রচিবোধ এখানে হয়েছে উন্নততর। তার পর এও পরিবর্তিত হয়েছে শরৎপর্বে। এখানে রসিক মাহুষ রূপান্তরিত হয়েছে ত্রৈমিক মাহুবে, যা থেকে সম্ভব হয়েছে প্রাণের গীতার যৌন বিকাশ। যেহেতু রবীন্দ্রনাথ ও শরৎচন্দ্রের ব্যক্তিগুরুত্ব সাহিত্যায়নের মোড় ফিরিয়ে দিয়েছে সেইজগ্রে তাদের নামাঙ্কেই এসব-পর্বের নামকরণ। বঙ্কিমচন্দ্রে যে আদর্শায়নের রূপ তা মিলেছে বাস্তবায়নের সঙ্গে রবীন্দ্রনাথে। আর শরৎচন্দ্রে বাস্তবায়নের ভাবালুতাই আসন দখল করেছে। বাস্তবায়নের ইতিহাসে বঙ্কিম, রবীন্দ্রনাথ ও শরৎ ৩টি বিন্দু। দুই প্রান্তকে আছে আদর্শায়ন ও বাস্তবায়ন আর মাঝখানে গাদশায়ন ও বাস্তবায়নের যৌথ লীলা। এরপরে আধুনিক পর্ব, যাকে কোন ব্যক্তি বিশেষের নামে অভিহিত করা যায় না। প্রত্যেক লিখিয়ে এক একটি প্রবাল কীট, যার সম্মিলিত দানই হ'লো আধুনিক উপত্যাস। এদের মারফতে গড়ে উঠেছে প্রবালদ্বীপ। ব্যক্তির চেয়ে সমষ্টি ছাপ এখানে বেশি। তা হলেও কয়েকটি বিশেষ দ্বারার পরিচয়ও মেলে যাকে কেন্দ্র করে আবর্তিত হয়েছে এক এক গোষ্ঠী ও পরিবার। এবার বিচার গোষ্ঠীপতি। প্রথমেই রবীন্দ্রনাথের কথা মনে পড়ে

রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর (১৮৬১-১৯৪১)

“রবীন্দ্রনাথ হাল বাংলার সিদ্ধিদাতা গণেশ।” মধ্যবিত্ত শ্রেণীর আশা-আকাঙ্ক্ষা, সুখদুঃখ সবি তাঁর কাছে ফুটে উঠেছে। তবে এ মধ্যবিত্ত সামন্ত-তন্ত্রেরই রকমসেই। উনিশ শতকী ভূমি-আভিজাত্যের প্রতীক হিসেবেই এ স্মরণীয়। তাই সত্যিকার বুর্জোয়া সভ্যতার রূপ চোখে পড়ে না। তা সত্ত্বেও তাঁর কলমে বেরিয়েছে যুগ্মশীল সমন্বয়—সাধনা। তিনি ভারতীয় ভাবকে ইউরোপীয় পোষাকে খঁরে দিয়েছেন। এদিক পেকে তিনি বঙ্কিমের চেয়েও বেশী ভারতীয়। সাধনা এখানে সিদ্ধিতে পৌঁছেছে। আদর্শ ও বাস্তবের যে মিলন তিনি রূপায়িত করেছেন, তা বিশ্বয়কর। তাইতো রবীন্দ্রনাথ সিদ্ধিদাতা ভাব ও ভাষার নতুনছে। শুধু তাই নয়, এতে মিলেছে সাহিত্যিকরূপের বিকাশও। মধ্যবিত্ত মানসের বিকাশেই রবীন্দ্রনাথের সাহিত্যায়ন। এতে ধরা পড়েছে ৪টি স্তর—ঐতিহাসিক, মনস্তাত্ত্বিক, সমতাসঙ্কল ও

গাইহা : এতে দেখা যায় ১৩ খানা উপজ্ঞাস। এ-ছাড়া আছে “কল্পণা” (প্রথম উপজ্ঞাস) যার কলেবর রক্ষিত হয়েছে “ভারতীর” আখিন—ভাদ্র সংখ্যায় [১৮৭৭-৭৮]।

রবীন্দ্রনাথ উপজ্ঞাসিকের জীবন শুরু করেছেন রমেশ দত্তের ঐতিহাসিক-ঐতিহাসিক

কতায় : এই অনুবর্তনের দ্বারা চলেচে “বৌঠাবুরাণীর হাটে” (১৮৮৩) ও “রাজবিত্তে” (১৮৮৭)। প্রথমটি প্রকাশিত উপজ্ঞাসের মধ্যে প্রথম স্থান অধিকার করে ; এরি মারফতে লেখক পেয়েছেন জয়মালা বসুচন্দ্রের কাছ থেকে : এ বয়সে রবীন্দ্রনাথ “অন্তবিষয়ী” ভাবলোক থেকে “বহিবিষয়ী” কল্পনালোকে কেবল পবেশ করেছেন। গজভূমি তখনো পাকা হয়নি। তাই “রোমান্টিক ভূমিকার মানন চরিত্র নিয়ে খেলা” চলেচে : এ উপজ্ঞাস যেন “পুতুলধর্মী আটের খেলাঘরে ছেলোমালুমি”। সাংসারিক অভিজ্ঞতার অভিজ্ঞান নেই এখানে। তাই জীবনায়নে চরিত্রগুলি তেমন এগোয় নি। বসন্ত রায়, উদয়াদিত্য, প্রতাপাদিত্য প্রভৃতি ঐতিহাসিক হ’লেও গল্পায়নের দিক থেকে কাল্পনিক। স্বদেশীপুণর্ব ব’লে প্রতাপাদিত্য : বীরচরিত্র” হ’তে পারেনি। তাঁর হিংস্রতা যত প্রকট, তত তার তাঁর স্বদেশপ্রেম। দিল্লীধরকে উপেক্ষা করবার ওকৃত্য থাকলেও, তাঁর ক্ষমতা ছিল না। তাইতো আছে একটা বন্দ তাঁর মানগে, যা প্রকাশ পেয়েচে বাইরের ঘটনায়ও। একাদিকে প্রতাপাদিত্য, অষ্টাদিকে বসন্ত রায় ও উদয়াদিত্য। হিংস্রতা দাঁড়িয়েচে কোমলতার বিরুদ্ধে। প্রায় সর্বত্রই স্থল হস্তাবলম্বের চিত্র পরিস্ফুট : তাই পরে একে নাট্যকণ দেওয়া হয়েছে।

‘রাজবিত্ত’ কল্প এরি তুলনার অনেকটা আগিয়েচে। এ হ’লো “স্বপ্নলোক উপজ্ঞাস” : এতে আছে একটা অস্ত্রধন্দ : ‘গোমের সাহিং পূজার সঙ্গে হিংস্র শক্তি পূজার বিরোধ’ : শৈল্পিক স্রষ্টার দিক থেকে এর আয়ুষ্কাল শেষ হওয়া উচিত ছিলো : পঞ্চদশ পরিচ্ছেদে : কল্প সাংসারিক পত্রের জীবিতচরিত্র ফলে তা হয়নি। তাই ঔচিত্যের স্মৃতি-মাত্রা অভাবই পরিলক্ষিত হয়। এ কাহিনীর স্রষ্টার হ’লো কৈলাসচন্দ্র সিংহের “ত্রিপুরার ঐতিহাস”। অবিগ্রহ কল্পনাও জুড়েচে অনেক জায়গা এখানে। চিত্রণ হিসেবে উল্লেখযোগ্য। হ’লো রঘুপতির অন্ধ ক্রুরতা, জয় সিংহের প্রেম ও গোবিন্দ মাণিক্যের প্রতিভাৎসল্য। চরিত্রায়ন এখানে উন্নততর হ’লেও গল্পায়নের ঔচিত্য রক্ষা হয়নি। তাই ঐতিহাসিক উপজ্ঞাসেও কল্পনাচাতক নভোচাত্রী হয়েছে। সে আটের ধরার অবতরণ করেছে অম্লই। তবু ঐতিহাসিকতায় তৈরি হ’লো বাস্তবায়নের ভিত্তি, যা পরে আশ্রয় দিয়েচে বিরাট চরিত্রশালায় ইমারতকে :

মনোবিকলনে গড়ে উঠেচে “চোখের বালি” [১৯০৩], “নোকাডুবি” [১৯০৬] ও “গোরা” [১৯১০]। “চোখের বালিতে” রবীন্দ্রনাথ প্রথম নেমেছেন “মানব-সংসারের সেই কারখানা ঘরে যেখানে আশ্বিনের জলুনি, হাতুড়ির পিটুনি থেকে দৃঢ়ত্বের মুক্তি জেগে উঠতে থাকে।” অচৈতন্যের অকুণ্ঠিত প্রকাশই হ’লো এর বৈশিষ্ট্য। ঘটনা পরস্পরের বিবরণ এখানে গৌণ, তার বিশ্লেষণই মুখ্য। মহেন্দ্র, বিনোদিনী, বিহারী, আশা যে দুর্গিষড় সৃষ্টি করেছে, তাতে তাদের বৈশিষ্ট্য যেমন

ফুটেচে, ভেমনি ঘটনাধারার রূপান্তরও আঘাতে তার জড়িয়ে পড়েচে। বিনোদিনী বঙ্কিমচন্দ্রের রোহিণীর সগোত্রীয় হ'লেও, 'একটু সে আলাদা। নৈতিকতা এখানে রসিকতার পরিণত হয়েছে। মহেন্দ্রের চরিত্র বিকাশ হয়েছে হিংসার মাধ্যমে আর "পশুশালায় দরজা" দিয়ে বেরিয়ে পড়েচে বটনাগ্রবাহ। মহেন্দ্র বিনোদিনীর আকর্ষণ বিকর্ষণই উপন্যাসের উপজীব্য। মনস্তাত্ত্বিকতার দিক থেকে এ-সব উল্লেখযোগ্য। নিষিদ্ধ প্রেমের নতুন অধ্যায়ে বিনোদিনী হীরা-রোহিনী এবং কমল-কিরণময়ীর মাঝখানে পড়ে। সমাজবৃত্ত প্রাণবৃত্তের সঙ্গে সমতা রক্ষা কতে পারে নি। ফলে দোটানার সৃষ্টি হ'লো বিনোদিনী।

অস্বাভাবিক মনঃকলনে এসেচে "নৌকাডুবির" যেখানে "অস্বাভাবিক অর্থহীন মনের রহস্য সন্ধান করে নায়ক-নায়িকার জীবনে প্রকাণ্ড একটা ভুলের দম লাগিয়ে দেওয়া হয়েছিল—অভ্যস্ত নিষ্ঠুর, কিংবা ঔৎসুকাজনক।" এখানকার প্রশ্ন হচ্ছে, স্বামী-সংস্কার একটা ভাব না জীবন্ত বিগ্রহ যা রক্তমাংসের সঙ্গে বাড়ে কমে। মনস্তাত্ত্বিক এ পরীক্ষার সঙ্গে তুলনীয় বঙ্কিমের "কপালকুণ্ডলা"। যদিও দু'জনের বক্তব্য আলাদা। কমলা দোলকের মতো ফুলেচে রমেশ ও নলিনাক্ষ রূপ ছই বিন্দুর মাঝখানে। উপ-সংহারে অবিশ্রি স্বামী ডক্ট্রি জরী হয়েছে। তবে সমাঙ্গের উপর ভর না ক'রে স্বতঃ-সিদ্ধতত্ত্ব হিসেবে একে প্রতিষ্ঠিত করা হয়েছে। হিন্দুনারীর সংস্কারই এখানে বড়ো হয়ে দেখা দিয়েচে, যার স্রষ্টা প্রকাশ শরচ্চন্দ্রের "স্বামীতে"। রমেশ কিন্তু হ'য়ে রইল শোকান্তিকার হতভাগ্য নায়ক। "তার চঃখকরতা প্রতিদ্বন্দ্বী মনোভাবের বিরুদ্ধতা নিয়ে তেমন নয়, যেমন ঘটনাজালের দুর্ঘোচ্য জটিলতা নিয়ে নাটকীয়তা এসেচে বিন্ময়ে, ভুল-আবিষ্কারের চমকে। শেকসপীয়ারের "কমেডি অব এররস" এ-প্রসঙ্গে শরণীয়।

এর পর 'নৌকাডুবির' ভুলের দম লাগানে হয়েছে "গোরার" গোরার চরিত্রে। তার জীবনে অশনিপাত হয়েছে ভুল-ভাঙায়। হিন্দুনারীর গর্ব ভেঙে চুরমার হ'লে; ইঙ্গ-ভারতীয়তার আবিষ্কারে। প্রচারধর্মী উপন্যাস হিসেবে বঙ্কিমের "আনন্দ মঠের" পর "গোরার" স্থান। এর পর অবিশ্রি আছে শরচ্চন্দ্রের "পথের দাবী"। বঙ্কিমের "বন্দেমাতরম্" এর হয়েছে এক নতুন পরিণতি রবীন্দ্রনাথে। দেশমাতৃকা দেখা দিয়েচে "কল্যাণের মূর্তি" হিসেবে। এরি স্পর্শে গোরার জেগে উঠেচে দেশপ্রেমের চেতনায়। এখানে রূপায়িত হয়েছে ব্যক্তি ও সমাজের বন্দ, সমাজ ও ধর্মের বিরোধ। স্বদেশী যুগের পটভূমিকায় যে সব সমস্তা মাথা চাড়া দিয়ে উঠেছিল, এখানে তার নিরাকরণ হয়েছে সমর্থ সাধনে। গোরার-স্রষ্টির মিলনে হিন্দু ও ব্রাহ্ম-ধর্মের মূলভূত ঐক্য স্থাপিত হয়েছে। পাহু ও বরদাহুন্দরী সঙ্গীতার প্রতীক যেমন কৃষ্ণদয়াল ও হরিমোহিনী। আরো দুটি মাণিক জোড়ের পরিচয় মেলে বিনয় ললিতা ও পরেশ আনন্দময়ীতে; ব্রাহ্ম ও হিন্দুধর্মের গোঁড়ামি যে বৃহত্তর ভূমিকায় এক হ'তে পারে, এখানে আছে তার বলিষ্ঠ ইঙ্গিত।

ব্যক্তিক সম্ভা রাষ্ট্রিক চাপে কি ভাবে বিকাশ লাভ কর্তে পারে তাও দেখান হয়েছে। মোটকথা, “গোরা” সমস্তাবহুলতার ভাষ্য ও বিশালবপু। এ তাই বিশশতকী মহাকাব্য, যাতে ভৌম আভিজাত্য রূপান্তরিত হয়েছে সাংস্কৃতিক কৌলিন্যে। এর সঙ্গে তুলিত হ’তে পারে রোমা র’লার “জ্যাকুইন্তা”। ছয়েরি চলাফেরা রাজনীতির ঘূর্ণাবর্তে ও জীবনজিজ্ঞাসায়, কিন্তু একটি হ’সন্তিক’, অষ্টটি শোকান্তিকা।

সমস্তাবহুলতার এগিরেতে “ঘরে বাইরে” [১১১৬] ও ‘চার অধ্যায়’ [১১১৪]

সমস্তাবহুল

এবং “চতুরঙ্গ” [১১১৬] ও “শেষের কবিতা” [১১২১]। প্রথম

হু’খানির উপজীব্য হ’লো রাজনীতি ও প্রেমের সংঘর্ষ আর দ্বিতীয় হু’খানির

প্রেমের স্বকীয়া পরকীয়া তত্ত্ব। এখানে সমস্তা আবর্তিত হয়েছে সমাধানের পথে। বিষয়বস্তু বাদ দিলে এখানকার আঙ্গিকে আছে নতুনত্ব, যা ‘মহাকাব্যিক’ পদ্ধতি ছেড়ে অম্লসরণ করেছে নাটকীয় রীতি। পূর্বে যেখানে গোটা জীবনের পটে আঁকা হয়েছে পাত্র পাত্রীকে, এখানে তাদের জীবনের হু’একটি ঘটনা নিয়ে রচিত হয়েছে চিত্র-চরিত্র। নাটক ও উপস্থাসের সমবায় সাহিত্যের যেকোন ফুটেতে তাকে ‘নাট্যোপস্থাস’ বলা চলে। এদিকে ‘প্রজাপতির নির্বন্ধই’ [১১০২] পুরনো। নাটকীয়তাই এর বৈশিষ্ট্য। ফলে এর নাট্যরূপ হয়েছে “চিরকুমার সম্ভা”। “ঘরে বাইরে”র পদ্ধতি স্মরণ করিয়ে দেয় ফ্রেডেরীক স্মিথেরোমহন, যার মারফতে ব’য়ে চলেচে গল্পায়ন। এক এক জনের আত্মকথায় আছে জীবনের যে পরিচয়, তাই চলচ্চিত্রে জড় হয়েছে। আর এক অথও চিত্র প্রবাহ ধরা পড়ে! আত্মজৈবনিক পদ্ধতিতে এগিরেতে বর্তমান ও অতীত। চৈতন্যপ্রবাহে এক একটি দ্বীপ জেগে উঠেচে। বিমলা নিখিলেশ ও সন্দীপের দোটারান্য ছলেচে। এ কিন্তু সম্ভব হয়েছে রাজনীতির ঘূর্ণিঝড়ে। রাজনীতির আবর্তে যে পঙ্কিলতা ফুলিয়ে উঠেচে, তারি প্রতীক হ’লো সন্দীপ। তাই সন্দীপের কাছে “বন্দেমাতরম্” এর চেয়ে “বন্দেমোহিনীম্” বেশী সত্য। বিমলার সম্ভাও দ্বিখণ্ডিত হয়ে গেচে ঘরে বাইরের টানে। মোটকথা উপস্থাসের রূপ, বর্ণনভঙ্গি, মনোবিকলন ও চরিত্রচিত্রণে এগেচে এর বৈশিষ্ট্য, যা উদ্ভটবাক্যে প্রকাশ পেয়েচে।

‘নাট্যোপস্থাসে’র চরম পরিণতি হ’লো ‘চার অধ্যায়’, যা ৪টি অধ্যায়ে বা অঙ্কে ও একটি ভূমিকায় লেখা হয়েছে। এলা-অস্তুর’ প্রেমই উপস্থাসের উপজীব্য। ‘ঘরেবাইরেতে’ রাজনীতি প্রেমকে গদিচ্যুত করেছে আর ‘চার অধ্যায়ে’ এ আগমনের পথে বাধা হয়েছে। রাজনীতির যুগকাঠে বিপ্লবী যতীনের নীতিজ্ঞান, ব্যক্তি-স্বাতন্ত্র্য ও প্রেম এতিনই পীড়িত হয়েছে। তাই সে আবিষ্কার করেছে প্রেমের স্বরূপ— “অস্তুরে আমি পুরুষ, আমি বর্বর উদ্দাম।” গানও উৎসারিয়ে উঠেচে তার কণ্ঠে—

গ্রহর শেষের আলোর রাঙা

সেদিন চৈত্রমাস,

তোমার চোখে দেখেছিলাম,

আমার সর্বনাশ।

অন্তর এই উদ্যমতায় আছে প্রেমের দ্বৈতরূপ—সৃষ্টি ও ধ্বংস, আনন্দ ও বিষাদ। অতীতকে এলার প্রাণলীলার চঞ্চলতাও তীব্রতায় বিনয়কর। সে আভাস দিয়েছে আত্মনিগ্রহিক উল্লাসে : “আমার এ দেহ তোমার। আমাকে মারো। আমার চৈতন্তের শেষমুহূর্ত্ত তুমিও নাও।” এ যেন ব্রাউনিংএর ক্ষণিকার গতি পেরোনো।

স্বকীয়া-পরকীয়া সাধনার কথা বলা হয়েছে চতুরঙ্গে। এর ৪টি ‘অঙ্গ হ’লো জগমোহন, শচীশ, দামিনী ও শ্রীবিলাস। এ সব গ্রথিত হয়েছে স্রষ্টার আত্মজৈবনিক কথনে। স্রষ্টা এখানে নিজেই একটি চরিত্রের ভূমিকায় উপস্থিত হয়েছেন। সব প্রেম যে প্রেম নয় এখানে তাই দেখান হয়েছে, কাম ও রসের মধ্যে যে পার্থক্য আছে তারি পরিচয় দেওয়া হয়েছে। মনোবিকলনে দেখা যায়, রসের উন্টো পিঠাই কাম। দামিনীর জীবনে দোলা এসেছে ডবতোষ, লীলানন্দ ও শচীশের মারফতে। শচীশ রসরূপের নিরসন করেছে যুক্তিতে, যেমন শ্রীবিলাসের ‘আশ্রয়ে দামিনী। মন ও প্রাণের লীলাই ফুটেছে এখানে। শোকান্তিকা এসেছে অন্তর্দ্বন্দ্ব, মন ও প্রাণের দ্বৈতভাবে।

এরি অনুবর্ত্তন চলেছে ‘শেষের কবিতায়’। বৈষ্ণব পরকীয়া-তত্ত্ব এখানে কাব্যরূপে সঞ্চিত হয়েছে। অমিত—শোভনলালের ছুঁটো ডানার উড়েছে লাবণ্য। একদিকে আছে ‘রোমান্সের পরমহংস’, অতীতকে ঘড়ার জল, একদিকে ডানার যুক্তবিহার, অতীতকে শ্রাওলাঘেরা স্ববিরত্ব। এ দুয়েরই টানাপোড়েনে লাবণ্য বুঝেছে স্বকীয়াপরকীয়া তত্ত্বের পার্থক্য, পত্র ও গন্ধের বিভেদ। শিলং পাহাড়ে লাবণ্য অমিতকে পেয়েছিলো আর তাকে ছেড়ে যেতে হ’লো শোভনলালী সমতলে। লাবণ্যর মত কেতকী না হ’লেও, তারি মারফতে পরকীয়াতত্ত্বের বিস্তার করা হয়েছে। বিবাহাস্ত প্রেমের চেয়ে বিবাহপূর্ব প্রেম বেশী প্রসারশীল। তাইতো লাবণ্য বলচে— “হেথা মোর তিলে তিলে দান, করুণ মুহূর্ত্তগুলি গণ্ডু ভরিয়া করে পান।” এ উপন্যাসের বৈশিষ্ট্য হ’লো তত্ত্ব-প্রকাশনে। গল্পায়নের চেয়ে চরিত্রসৃষ্টি সার্থক হয়েছে। তবে পরিণতি একটু দৈবায়নের আভাস দেয়। লাবণ্যর পক্ষে ‘অমিট’ রেকে ছেড়ে শোভনলালকে গ্রহণ অত সহজ হয়নি। তাই লেখক উপসংহার এনেছেন কবিতার মারফতে। বিয়য়বস্তু বাদ দিলে থাকে ‘আঙ্গিক’। এর বৈশিষ্ট্যও কম নয়। বিরোধকল্পের তির্যক ভঙ্গিও লক্ষণীয় যথা, (১) ‘মামুষের ইতিহাস আকস্মিকের মালা-গাঁধা’, (২) ‘ঐশ্বর্য দিয়েই ঐশ্বর্য দাবী করতে হয়, আর অভাব দিয়ে চাই আশীর্বাদ’। “শেষের কবিতা” কাব্যরূপে পাড়ি জমিয়েছে। শুধু তাই নয়, এতে আছে ভাব ও অল্পভূতির অভিজ্ঞান যা রসিয়ে দিয়েছে গল্প ও চরিত্রকে। অমিত ও লাবণ্য ছাড়া অন্য চরিত্রগুলি একটু ফিকে বলে মনে হয়।

তারকনাথের “স্বর্ণলতার” যে ধারার বিকাশ দেখা যায় তা আরও এগিয়ে এসেছে বিশ শতকে। এই ঘরোয়া ধারাকে রবীন্দ্রনাথ সমৃদ্ধ করেছেন গার্হস্থ্য নূতনতর ভাব ও রসের বৈচিত্র্যে। ঘরোয়া পরিবেশে প্রেমের যে

পরিচয় মেলে তার জন্যে উল্লেখযোগ্য হ'লো “যোগাযোগ” [১৯২৯], “দুইবোন” [১৯৩৩] ও “মালক” [১৯৩৪]। এক হিসেবে সব উপন্যাসই ধরোয়া, যেহেতু মানুষ সম্ভাব্যতাই সাংসারিক। আর এ সংসার চলতে পারে না যদি না থাকে ঘরের আকর্ষণ। তাহ'লেও গার্হস্থ্য ধারার মৌলিকত্ব পাওয়া যায় ছোটখাট স্মৃতিস্তম্ভের হিসেব-নিকেশে। এতেও স্থান পায় মনোবিকলন, সমস্রাজটিলতা ও নাটকীয় সংঘাত।

“যোগাযোগের” নামেই আছে বিষয়বস্তুর পরিচয়। স্বামীদ্বীর বন্দ-নিয়মন সম্ভব শুধু জাতকের অভ্যাগমে। কুমুদিনীর মানসিক বন্দ কণারিত হয়েছে স্বামী ও ভাইকে বিরে। একদিকে স্বামী-প্রেম, অত্ৰদিকে ভ্রাতৃপ্রেম। এই অন্তর্ঘর্ষে স্বামীদ্বীর সম্বন্ধেও চিড় ধরেচে। স্বামী মধুসূদন তাই ক্ষুণ্ণ হয়েছে কুমুদিনীর ভ্রাতৃপ্রেমে। কুমুদিনীর জীবনের শোকাস্তিকায় প্রাণন ও সংসারের বন্দ ও লক্ষণীয়। সে একদিকে জৈব ভাঙনায় প্রাণনে এগিয়েচে স্বামীর দিকে, অত্ৰদিকে স্বভাবজ সংসারে ভাইয়ের দিকেও ঝুঁকিচে। তার এক কোটি মধুসূদন, অত্ৰ কোটি বিপ্রদাস। নবজাতকের অভ্যাগমে স্বামীদ্বীর সম্বন্ধ আবার স্থাপিত হবে, কিন্তু ভাইয়ের কি রইল! ভ্রাতৃপ্রেম স্বামী-প্রেমের বেদিকায় আত্মহুতি দিয়েচে। তাই বিপ্রদাসের শোকাস্তিকায় কোন শেষ নেই। কি নিয়ে সে সংসারে টিকে থাকবে, যখন স্নেহের নীলমণি কুমুকে তার বিসর্জন দিতে হ'লো। যে স্ববীজনাথ কাব্যের উপেক্ষিতা উর্মিলার জন্তে অশ্রুপাত করেচেন, তিনি স্বয়ং রচনা করলেন উপন্যাসের উপেক্ষিত। তবে দাম্পত্য সম্পর্কে চিড় ধরার জন্যে মধুকে যে দুঃখ পেতে হয়েছে, তাও কম নয়। শোকাস্তিক্য ভেঙে পড়েচে যখন কুমুর হাত চেপে মধু বলে উঠেচে : “তুমি কি কিছুতেই আমার কাছে থরা দেবে না?” মোটকথা, এখানে যে শোকাস্তিকায় প্রাণন বইয়েচেন লেখক, তা সত্যি স্বসোভৌর্গ। এজন্যে লেখক ‘তিনপুরুষের’ জায়গায় এনেচেন ‘যোগাযোগ’ নাম। কারণ, রূপের চেয়ে রসের, বস্তুর চেয়ে রূপের দিকেই পাঠকের দৃষ্টি আকর্ষণ করেচেন লেখক।

“দুই বোনের” উপভাব্য হ'লো নারী জাতির দুই রূপ প্রদর্শন। দেখা যায় মেয়ের। “দুই জাতের—এক জাত প্রধানত মা. আর এক জাত প্রিয়া।” প্রিয়া ও পত্নীর যে রূপ ফুটেচে “শেষের কবিতায়”, এখানে তারি এ- নতুন ভিন্নান। সেখানে সমস্রাজটিলতা দেখান হয়েছে নারীর দিক থেকে, এখানে পুরুষের দৃষ্টিকোণ থেকে। শশাঙ্ক'র কাছে শর্মিলা মায়ের জাত, আর উর্মিমালা প্রিয়ার। অর্থাৎ শর্মিলা ও উর্মিমালা যেন রূপদ ও খেয়ালেরই নামান্তর। একটি প্রেমের ত্রিভুজ গড়ে উঠেচে—এ তিন জনকে নিয়ে। এর জট খুলে গেলো যখন শর্মিলা বেঁচে উঠলো আর উর্মিমালা গেল যিত্তেতে। শর্মিলা কোন জঁর্বা রাখেনি, তাই তার পরবর্তী মিলন সম্ভব হয়েছে শশাঙ্ক'র সঙ্গে। আর সমাধানও এলো সমস্রাজ নিরাকরণে। “মালক” কিন্তু “দুই বোনেরি” উটো পিঠ। এখানে নারীর পক্ষ থেকে সমস্রাজ জটিলতা দেখান হয়েছে। সরলার প্রতি আদিত্য'র যে আচরণ তা স্ত্রী নীরজাকে পীড়া দিয়েচে। এ তার

কাছে অগহনীয় হয়েছে। তাই নীরজা আদিত্যকে সরলার হাতে সমর্পণ করে পায়ে নি। মৃত্যুশয্যায় নীরজার শিরা-উপশিরায় ভর করেছে ক্রোধের ভয়ালতা। ফলে সে হয়েছে প্রেতায়িত আর বলুচে সরলার উদ্দেশ্যে সন্তোষশতকী ডানের প্রেমিকের মতো : “জানগা হবে না রাক্ষসী। পালা পালা পালা, নইলে দিনে দিনে শেল বিধব তোর বুকে, শুকিয়ে ফেলবে তোর রক্ত।” এই দানবিক চিত্র বিষ্ময়কর, মনস্তাত্ত্বিক তো বটেই। রোগের আক্রমণে চৈতন্য গ্রহণী হয় পশু আর কেবল পশুশালাই দেখা যায় অচৈতন্য প্রাপ্তরে। এখানে ও হয়েছে তাই।

সমাজ চিত্র

সাহিত্যিক প্রগতি চলেচে উপভাসের বাস্তবায়নে আর সামাজিক অগ্রগতি জনসাধারণের রাষ্ট্রিক ও আর্থিক ক্ষমতা অর্জনে। তাই সমাজেও উলট পালট স্বাভাবিক নিয়ম। উনিশশতকে মধ্যবিত্ত শ্রেণী গড়ে উঠলেও সে পায়নি সাহিত্যিক স্বীকৃতি বহুমুখ্যে। তাই সামন্ততান্ত্রিক জমিদারই আসন দখল করে আছে যেমন “কৃষ্ণকান্তের উইল” ও “সীতারামো।” এ ধারণা ক্রমে ক্রমে বদলালো। কিন্তু স্ববীজনাথ প্রথম জীবনে সামন্ত আবহাওয়ার বাইরে যেতে পারেন নি। তাই উপভাসের ভিৎ হিসেবে নব্বুই বৃগের “বৌঠাকুরাণীর হাট” [১৮৮৩] ও “রাজর্ষি” [১৮৮৭] লক্ষণীয়। এখানে সামন্তযুগ যেন শেষবারের মতো জ’লে নিভে গেলো। তারপর যে প্রদক্ষিণ তাতে দেখা যায় মধ্যবিত্ত বাবুশ্রেণীর অভ্যুদয়। ইংরেজি শিক্ষার মাধ্যমে যে সাংস্কৃতিক আভিজাত্য গ’ড়ে উঠলো, তারি জয় জয়কার এখানে। ভূমিজ আভিজাত্য এখানে নেপথ্যে, স্মৃতি রোমন্বনে। রক্তক্ষয় ভরপুর হ’লো মধ্যবিত্তদের সৌখীন বিলাসে। এই মধ্যবিত্তদের দেখান হ’য়েচে ঘর ও বাইরের চেহারায়। একদিকে আছে ব্যক্তিক চেতনা, অত্রদিকে রাষ্ট্রিক বিপর্যয়। ব্যক্তিকর্তার প্রেমই বড়ো হ’য়েচে আর এগিয়েচে বৈয়াকব স্বকীয় ও পরকীয় তত্ত্বে। “ঘরে বাইরের” বিমলার অন্তর্দৃষ্টিই আছে এ পরিস্থিতির পরিচয়—

আমার ঘর বলে তুই কোথায় যাবি

বাইরে গিয়ে সব খোয়াবি—

আমার প্রাণ বলে, তোর যা আছে সব যাক না উড়ে পুড়ে।

তাই “চোখের বালি”, “নৌকাডুবি”, “চতুরঙ্গ”, “শেষের কবিতা”, “যোগা-যোগ” ও “মালঞ্চ” ব্যক্তিক দিকের পরিচায়ক। বাইরের দিক থেকে অবিশি এসেচে “গোরা” ও “চার অধ্যায়”। এখানে রাজনীতির কথা আছে। “গোরা” সংস্কৃতিবিলাসী পূর্ণ অভিব্যক্তি। মধ্যবিত্ত শ্রেণীর মনে পরিবেশ পরিবর্তনে যে আদর্শ-সংঘাত দেখা দিয়েচে এখানে আছে তারি পরিচয়। ধর্ম রাষ্ট্র ও বর্ণের যে রূপ-রূপান্তর তা হয়েছে বিধৃত। গোরাই মধ্যবিত্ত শ্রেণীর প্রতীক, যা সংস্কৃতির বিলাসে আর একবার শিলং শিখরে ঝলসে উঠেচে “অমিটরে”তে। নারীচরিত্রেও এর পরিচয় মেলে লাবণ্য-কেতকীতে।

মধ্যবিত্তের উচ্চাকাঙ্ক্ষার দিকটাই ধরে দিয়েছেন রবীন্দ্রনাথ। কিন্তু নিচের স্তরের কোন সাক্ষাৎ এখানে নেই। মধ্যবিত্তের উপর তলায় বাসা বেঁধেছে সামন্ততান্ত্রিক ভূত। এই ভূতে-পাওয়া সংস্কৃতিবিলাসীর চিত্রণেই রবীন্দ্রনাথ স্মরণীয়। এর কারণ, তিনি নিজেই এ জগতের বাসিন্দা। এ সম্বন্ধে তাঁর ছিল সজাগ দৃষ্টি, যার মারফতে তিনি বলেছেন—

সমাজের উচ্চমঞ্চে বসেছি সংকীর্ণ বাতায়নে

মাঝে মাঝে গেছি আমি ও পাড়ার প্রাঙ্গণের ধারে;

ভিতরে প্রবেশ করি সে শক্তি ছিল না একেবারে।

তাই অন্ত্যজদের চিত্রণে তেমন কোন পারদর্শিতা ফোটেনি। বঙ্কিমী বৈশিষ্ট্য আদর্শায়ন থেকে রবীন্দ্রনাথ এসেছেন বাস্তবায়নে। তবে এও রসের ভিত্তানে এক রকমের আদর্শায়ন। বস্তুত দেশকালের গতি পেরোতে এরও প্রয়োজন আছে। তাই এ এসেচে কল্পনা-বিহারে। বস্তু ও কল্পনার হরিহর মিলনে সম্ভব হয়েছে এ অগ্রগতি। তাই ‘চোখের বালি’ ‘কৃষ্ণকান্তের উইলো’র নামান্তর হ’লেও এ রূপান্তরের সগোত্রীয়। যোহিনীর তুলনায় বিনোদিনী প্রগতিশীলা, রবীন্দ্রসাহিত্যে নান্দনিক। এতে তাই ব্যক্তি স্বভাবতই একটু বেশী নৈর্ব্যক্তিক। ভাব ও ভাষারই প্রাধান্য বেশি। যৌন সম্বন্ধের বিকাশ দেখান হয়েছে উন্নততর রূচিবোধে। সংস্কৃতির দৃষ্টিকোণ থেকে বয়ে চলেচে এ সাহিত্যায়ন। চরিত্রচিত্রণ ও গাল্পিকতা হয়েছে উপভোগ্য। মোট কথা, বাবু-সংস্কৃতি এখানে স্রষ্টা আর সৃষ্টি হ’লো এর বিলাসব্যয়ন। এর ভুল ক্রটি, আদর্শ-সংঘাত নিয়েই বয়ে চলেচে এ খেয়াভরী! কালারনের চেহারাবদলে তাই খেয়াভরীরও হয়েছে রূপ-বদল। উপন্যাসের রূপবিन্যাসে ধরা পড়েচে কয়েকটি বিভিন্ন ভঙ্গি।

হাওয়াবদলের সঙ্গে সঙ্গে সৃষ্টি বদল স্বাভাবিক। তাই উপভাসের রূপেরও হয়েছে পরিবর্তন। প্রথমেই আছে ‘ঐতিহাসিক’ রূপ, যা উপাদান মারফতে গড়ে উঠেচে। তারপর ‘মনস্তাত্ত্বিক’ রূপ, যার পরিচায়ক হ’লো ‘চোখের বালি’, ‘চতুর্ঙ্গ’ প্রভৃতি। ‘আত্মজৈবনিক’ ধারারও বিকাশ আছে ‘বয়ে বাইরে’তে। ‘নাট্যোপভাস’ এসেচে ‘প্রজ্ঞাপতির নির্বন্ধে’ ও ‘চার অধ্যায়ে’। এখানে নাটক ও উপভাস মিলেচে। ‘প্রাবন্ধিক’ উপভাসে রূপায়িত হয়েছে ‘শেষের কবিতা’ ‘যোগাযোগ’ প্রভৃতি। এ সব রূপরূপান্তরে প্রাণ-প্রাচুর্যের চেহারা ফুটেচে। প্রচারবর্মীরও সন্ধান মেলে ‘গোরার’। সব চেয়ে বৈশিষ্ট্য হ’লো উপন্যাসে জীবন-জিজ্ঞাসার সন্ধান। গোটা জীবনটাই এখানে ডানা মেলেচে। স্রষ্টা সমস্তা তুলে ধরেছেন, কিন্তু সমাধান সর্বত্র দেখান নি। এ হ’তে পারে না। কারণ, জীবন যে এক বিরাট সমস্তার সমুদ্র, সেখানে চেউয়ে চেউয়ে এগিয়ে চলে জিজ্ঞাসা ও প্রশ্নিলতা। কাজেই জিজ্ঞাসার ওঠানামার কাছে জীবনায়নের পরিচয়। সৃষ্টি আবর্তিত হচ্ছে এ নিয়েই। তাই রবীন্দ্রনাথ একে রূপ দিয়েছেন পন্যাসে। কিন্তু জীবন এখানে সীমিত হয়েছে মধ্যবিত্ত কাঠামোর। তা সত্ত্বেও

এর বাদ রসের। রূপ পরিণতি পেয়েচে রসোত্তীর্ণতায়। ফলে সসীম অসীমের পথে ছুটেচে শৈল্পিক স্রবমায়।

রবীন্দ্রসাহিত্যের আবেদন তাই নৈর্ব্যক্তিক। সমাজচেতন মনে দাগ কেটেচে ঘটনার ঘূর্ণাকর্ষ। কিন্তু এ তাতে কাতর হয় নি। যেহেতু রবীন্দ্রমানসের ভিত্তি হ'লে ঔপনিষদিক, তাই সসীম বিশ্ব ছেড়ে যাওয়ার দিকে এর বৌক বেশি। একথা রবীন্দ্রনাথও স্বীকার করেছেন। তিনি বলেছেন, তিনি সুদূরের পিন্নাসী। এর থেকে তাই লৌকিক জালা ক্ষ'য়ে গেছে। অথচ মানুষ চায় তার পরিবেশের চিত্রণ। তার মানস বরাবরই একটু বেশী প্রাণধর্মী, বাস্তবের দিকে তার বৌক। তাৎকালীন ঘটনার যদিও রবীন্দ্রপ্রতিভা জ'লে উঠেচে, তবুও সেন্তুলি হয়েছে অসাধারণ। সূচনিতা গিরিবালা সিসিলিসি—কেটি প্রভৃতি সাধারণ মানুষকে তিনি করেছেন অসাধারণ, জীবনায়নের ঘূর্ণীকে “একটি অবিশেষ জীবন বহতার অঙ্গ হিসেবে রূপ” দিয়েছেন। ফলে এ শ্রেণী সাহিত্য হ'য়েও হ'লোনা। এর মূল কারণ অবিজ্ঞিত তার মৌল বিশ্বাসের প্রকৃতি, যা সত্য-শিব-সুন্দরের অর্ধেতে প্রতিষ্ঠিত। এর বাইরে যা আছে তা স্বভাবতই অগুপস্থিত রবীন্দ্রসাহিত্যে। দ্রুতদৈন্যের এখানে প্রবেশাধিকার নেই। এই বিষয় বস্তু তাই পূর্ব থেকে নির্বাচিত। আঙ্গিকে ফুটেছে চিত্রকল্পের বাহার। এদের বিন্যাসে আছে একটা পারস্পর্য। তাই “রবীন্দ্রনাথ প্রকাণ্ড ও প্রচণ্ডকীর্তি হ'লেও তিনি বাংলার ঐতিহ্যে সাগরগামী নদী নন, বিশাল ও মনোরম হ্রদ”। এর কারণ, “রবীন্দ্র-সাহিত্যের ছকের মানুষ একটু কম অবিশেষ, যদিও সেটি বিদেশী সাহিত্যের রক্তমাংসে গড়া, অন্য জীব থেকে সম্পূর্ণ পৃথক, বিশেষ ব্যক্তি নয়।”

(২) প্রভাত কুমার মুখোপাধ্যায় (১৮৭৩-১৯৩২)

• যে বিশিষ্ট সংস্কৃতির পরিচিতি বহন কচে রবীন্দ্র সাহিত্য তা সমসাময়িকরা কেউ ধর্তে পারেন নি। এ প্রতিভাও সময়সাপেক্ষ। তাই রবীন্দ্র কীর্তির বাহকের অভাবই দেখা যায় রবীন্দ্রপূর্বে। এখানে ছ'টো আদর্শই দোলা এনেচে। একদিকে বঙ্কিম চন্দ্র অতীতকে রাবীন্দ্রিক রীতি। লিখিয়েদের পক্ষে প্রথমটির অনুসরণ যত সহজ শেষেরটির ততটা নয়। ফলে বঙ্কিম-রবীন্দ্রের মাঝ পথেই চলচে এ যুগের সাহিত্যায়ন, যার বৌক পুরনোর দিকেই একটু বেশি। পুরনো প্রসিদ্ধির অনুবর্তনে যারা এগিয়েছেন ও প্রতিষ্ঠা অর্জন করেছেন তাঁদের মধ্যে প্রভাত কুমার মুখোপাধ্যায় অগ্রণী। রবির ছায়ায় তিনি হাত্তরসের আলো ফেলেছেন। এতে রবির ছায়া আলোকিত হয়েছে। কাজেই এও কম কৃতিত্ব নয়। স্বপ্নপুঁসসে গল্পফাঁদ প্রভাত-কুমারী বৈশিষ্ট্য। বৃহত্তর পটভূমিকায় গল্পায়ন তাঁর পক্ষে একটু কষ্টকর। তাই তাঁর উপজ্ঞাস ছোট গল্পেরই বিলম্বিত সংস্করণ। চরিত্রায়নের চেয়ে গল্পায়নই এখানে বড়ো। ফলে ছোট গল্পে তিনি যে সাফল্য অর্জন করেছেন, তা উপজ্ঞাসে অগুপস্থিত।

কম আখ্যান বস্তুকে বেশি ক'রে দেখাতে গেলে সে বেলুনের মতো ফেঁপে ওঠে। এখানেও হয়েছে তাই। কাজেই শৈল্পিক স্খমার অভাবই চোখে পড়ে। প্রভাত কুমার রক্ষণশীলতার বন্ধিমী আর ভাষায়নে রবীন্দ্রধর্মী। পানের পরাজয় ও পুণ্যের প্রতিষ্ঠাই হ'লো তাঁর গোড়ামির বনিয়াদ। এটি ফলে “নবীন সন্ন্যাসী” গদাইপাল ভেজবী চরিত্র হ'য়েও পরাজিত হয়েছে নীতিবাদের কাছে। বলা বাহুল্য, এই নীতিবাদ একটু বেশি প্রকট হয়েছে অনেক জায়গায়। তাই শিল্পনের দৃষ্টিকোণে গেলে বদলে সংস্কার-প্রবণতায়। কলাশিল্প ব্যাহত হয়েছে। কিন্তু এ-দোষের নিরসন হয়েছে কিছুটা হাস্যরসের আমদানীতে। এই হাস্যরসিকতায় আক্ষেপ বলা-মল করে প্রভাতকুমারী সাহিত্য। এ না থাকলে, এগুলো হ'তো অপঠ্য।

এবার আলোচ্য উপস্থাপনগুলি, যা দুই শ্রেণীতে বিভাজ্য। এক, চরিত্র-চরিত্রধর্মী

ধর্মী, দুই, আখ্যানপ্রধান। প্রথম শ্রেণীতে পড়ে “রমাসুন্দরী” (১৯০৭), “নবীন সন্ন্যাসী” (১৯১২) ও “রত্নদীপ” (১৯১৭)। রমাসুন্দরীর চারিত্রিক বিবর্তনে পৌরুষ রূপান্তরিত হয়েছে পত্নীত্বে। বিষয়ে হ'লো রসায়নের অনুঘটক যার মারফতে নারীত্বের হয় রূপান্তর। প্রভাতকুমার এ তত্ত্বই প্রতিষ্ঠিত করেছেন, যদিও নেই মনোবিকলনের আধুনিক প্রয়োগ। বন্ধিমী রীতিই স্বীকৃতি পেয়েছে। চরিত্রের উপর কাশ্মীর ভ্রমণ ছাড়া ফেলেছে। তাই সমাধান লেখকের পক্ষে সহজ হয়েছে। চরিত্র চিত্রণে চক্রান্তী সতীনাথ ও কঠোর কান্তিচন্দ্র উল্লেখের দাবী রাখে। “নবীন সন্ন্যাসী” গদাইপাল জীবন্তচরিত্র, যা জমিদারী সেরেস্তায় দেখা যায় সচরাচর। জমিদারেরও প্রজার মধ্যে অসন্তোষের কারণ এরা। ভাড়াবস্ত, ঠকচাচার বংশধর এই গদাধর। এ ইংরেজি ‘ভিলেইন’ এর বাংলা সংস্করণ। এক রকমের পাষাণ। মামলার জালে অত্যাচার চরিত্র ক্ষীণকায় ও ধূসরিত। মোহিত ও চিনি যেন গদাই জালের ধৃত মাছ। গদাধর তাই ব্যক্তি নয়, জাতিক্রম। “রত্নদীপের” খগেন বৌতুকরসে পাঠকের উৎকর্ষা জাগিয়ে রেখেছে। ফলে গল্পায়ন এগিয়েছে সরলতায়। চরিত্রায়নে বৌরাণী স্মরণীয়। এর সঙ্গে তুলনীয় রবীন্দ্রনাথের “নৌকাডুবি”। ভুলভাঙায় বৌরাণী তুলে নিলো তার প্রেম রাখালের কাছ থেকে। এতে জড়িয়ে আছে অবিভ্রি এক দুঃস্বপ্ন মনস্তাত্ত্বিক সমস্যা, যা বন্ধিমচন্দ্র দেখিয়েছেন “কপালকুণ্ডলায়”। তবে সমস্যার রকমফেরেই আছে যুগের দাবী।

গাল্পিকতায় বিচার্য “জীবনের মূল্য” (১৯১৬), “সিন্দুরকোটা” (১৯১৯) ও “মনের মানুষ” (১৯২২)। “জীবনের মূল্য”

আকস্মিকের মালা-গাঁথা। গল্পায়নে কার্যকারণ সন্ধক অনুপস্থিত। তবে চরিত্রচিত্রণে কিছুটা বৈশিষ্ট্য এসেছে। বিয়েপাগলা গিরিশ ও শ্লোকআওড়ানে সতীশ একটু জীবন্ত। তবে এতে মনস্তাত্ত্বিক তেমন কোন হস্ত কারিকুরি নেই। “সিন্দুর কোটার” ভ্রমণ কাহিনী জায়গা জুড়ে আছে। এটি সঙ্গে মিশেছে বিজয়-সুখীর প্রণয়রস। আখ্যানের দিক থেকে বকুরাণীর কুচ্ছ-সাধন স্মরণীয়, যা আঁকা হয়েছে হিন্দু নারীর

সংস্কারের ভিত্তিতে। পলসাহেব একটু চড়া রঙে আঁকা হয়েছে। “মনের মানুষ” কোতুক-রসের ভিয়ান। এর তুলনায় যোগেন্দ্র-ইন্দুবালায় মিলন-কাহিনী নিশ্চয় হয়েছে। অত্যাগ্র উপহাসের মধ্যে উল্লেখযোগ্য হ’লো “আরতি”, “সত্যবালা” (১৯২৪), “গরীব স্বামী” ও “সতীর পতি” (১৯২৮)। এখানে নতুনদের তেমন কোন পরিচয় মেলে না। গতানুগতিকতার এগিয়েচে এরা। চরিত্র ও আখ্যান নিয়ে যে ছ’টি ভাগ হয়েছে, তা কিছুটা অবৈজ্ঞানিক। উপস্থাপিত হু’য়ের প্রয়োজন আছে। চরিত্র ছাড়া আখ্যান চলতে পারে না, আবার আখ্যান বাদে চরিত্র থাকতে পারে না। কাজেই বিভাজনে পারম্পরিক প্রাধান্যই ধরা পড়ে। চরিত্রায়নের প্রাধান্যে চরিত্র-ধর্মী উপস্থাপন আর গল্পায়নের প্রাধান্যে আখ্যান-প্রধান উপস্থাপন গড়ে ওঠে। এ দু’ধারায় তাই বয়ে চলেচে প্রভাতকুমারী উপস্থাপন।

এখানে যে সমাজ-চিত্র পাওয়া যায় তাতে সামন্ততন্ত্রের ভয়াবশ্যই চোখে পড়ে। গণসাহিত্যের কোন পরিচয় নেই। গার্হস্থ্য চিত্রে উনিশ শতকী ভৌম আভিজাত্যই ফুটেচে। জমিদার, নায়েব গোমস্তাই অনেকটা জায়গা জুড়ে বসেচে। তবে কচিং সাফাং মেলে তথাকথিত সাধারণ মানুষেরও। কিন্তু তার চেহারা কেমন যেন ফিকে। সামন্ততন্ত্রের ভূত এখনো তার মাথায় ভর ক’রে আছে। এ দেখা যায় সংস্কারের দুর্ঘটনায়। নারীর প্রগতি রুদ্ধ হয়েছে বিবাহ সংস্কারের অচলায়তনে। কেমন যেন ভূতেপাওয়া আবহাওয়া পেয়ে বসেচে সমাজকে। বর্তমান ঘটনা দে রে ঘা’ দিচ্ছে বটে, কিন্তু মানস তাতে সচেতন হয় নি। এ লেখকও তাত্‌কালীন যুগ সঙ্কে সমভাবে প্রযোজ্য। সাহিত্য একদিকে যেমন সমাজের প্রতিকলন, অন্যদিকে শিল্পায়ন। তাই শৈল্পিক দৃষ্টিকোণ থেকেও এ বিচার্য। রবীন্দ্রনাথের দ্বারা উদ্ধৃত হ’য়েই প্রভাতকুমার “গল্প রচনার হাত” দেন আর এর “প্রধান জিনিষ হইতেছে রস।” বলা বাহুল্য, এই প্রধান জিনিষের উপরই তিনি বেশি মনোনিবেশ করেছেন। তাই হস্তরসের অবতারণা চোখে পড়ে। এর জন্য সামাজিক চিত্র রসাল হয়েছে হান্তরসিকতার। তবে ছোটগল্পে যেমন হান্তরসের বান ডেকেচে, উপন্যাসে তেমন নয়। তাঁর হাতে খুলেচে পা ষণ্ডের চরিত্রায়ন, যেমন গদাই পাল, খগেন, সতীশ দত্ত, পলসাহেব। সাধারণ চরিত্রের চেয়ে অসাধারণের চিত্রণ একটু সহজ। এই সহজ পথেই এগিয়েছেন লেখক। এতে পরিচয় মেলে যেমন শক্তিমত্তার, তেমনই শক্তিহীনতারও। রবীন্দ্র-আওতার লালিত হ’য়ে প্রভাত কুমার স্বকীয়তার যে ছিটেফোঁটা ছিটয়েছেন তার জন্যে স্মরণীয়।

(৩) জগদ্বদ সেন (১৮৬১-১৯৩৯)

রবীন্দ্রনাথের সমসাময়িক হ’য়েও জগদ্বদ সেন নেমেছেন গ্রামীণতার, অস্ত্রাঙ্গদের মধ্যে। এতে আছে সমাজের বিবর্তনের ইতিহাস। একদিকে শহুরে চটকতার এগিয়েচে মধ্যবিত্ত শ্রেণী, বার সংস্কৃতি-বিলাস ঝলসে উঠেচে রবির আলোর, অন্যদিকে,

পল্লী চাষী-শ্রেণীর সুখ দুঃখ নিয়ে অন্য খাতে ব'য়ে চলেচে। শিক্ষিত ও আশঙ্কিত, শহর ও পল্লীর এ দুই রূপ এক হ'তে পারে নি। এতে সমাজের ছিন্নমূলের পরিচয়ই ফুটে উঠেচে। মধ্যবিত্তমান সে পল্লী দাগ কেটেচে বটে, তবে তাতে কদুবার দিকটাই উদ্ঘাটিত হয়েছে। কাজেই পল্লীদ্বারার বিকাশে স্মরণীয় জলধর সেন। ভ্রমণ কাহিনীতে ওস্তাদ হ'য়ে ইনি পরিচিত হয়েছেন ঔপন্যাসিক হিসেবে। নির্ঘ্যাতিত, অবহেলিত মুসলমান সমাজের দিকে দৃষ্টি দিয়েছেন তিনি তাঁর 'করিম শেখ' যেখানে চাষীর জীবনায়ন চিত্রিত হয়েছে। যে পল্লীপ্রীতিতে লেখক এগিয়েছেন এখানে, তাতে করিমের হিংস্রতাই ফুটেচে বেশি ক'রে। দুঃখময় ভূমিকার দেখা দিয়েচে করিম আর সে সেক্সপীরের ইয়গোর মতো বসির ও তার জীবন মध्ये এনেচে বিরহ। পায়গামির পরিণতি এসেচে বিব প্রয়োগে আর এ কাজ করেছে করিম শেখ বসিরকে মেয়ে তার স্ত্রীকে পাবার জন্যে। কিন্তু এ যড়যন্ত্র সাফল্যমণ্ডিত হয় নি। বসির মরে নি, তার স্ত্রীও করিমকে বিয়ে করতে রাজী হয় নি। করিমের হ'লো রূপান্তর, সে হ'লো পাগল। পরে অবিশ্রি হয়েচে স্বামীস্ত্রীর মিলন আর তার ভাব নিয়েচে করিমের সেবার। এ গ্রামীণতা শহরে চটকের চেয়ে বেশি প্রাণবান, বেশি দরদশীল। মনুষ্যত্বের দিক থেকে এ স্মরণীয়।

তারপর 'বিশ্ব দাদার' [১৯১১] প্রকাশ পেয়েচে প্রভুসর্বস্ব মহামতি ভূত্যের কথা। সাধারণ মানুষের ভিতরে আছে সে-অসাধারণত্ব এখানে হয়েছে তারি বিকাশ। বস্তুত মানুষে-মানুষে যে তফাৎ দেখা যায়, তাতো সমাজেরই কীর্তি। আর এ হয়েছে বর্ণ ও বিস্তের মাধ্যমে। প্রভু-ভূত্যের সম্বন্ধ রাজা-প্রজা সম্পর্কেরই নামান্তর বা এসেচে বিশ্বে মারকতে। লেখকের সামাজিক চোখে তাই এই অবহেলিত দিকটা ভাব্যর হয়েছে। এর পর আছে অভাগী, যার নামেই ফুটেচে হতভাগ্যের চেহারা। সবি কিন্তু সমাজ-নির্ভর। জলধর সেনের সমাজবুদ্ধিতে তাই কেবল প্রকাশ পেয়েচে সমাজের উপেক্ষিতরা। এতে যে সমাজদর্শনের পরিচয় মেলে, তা বাস্তবায়নের পথ স্পষ্ট করেচে। আর এই মৌল দৃষ্টিভঙ্গি রূপায়িত হয়েছে ভাষার সাদাসিধে পোষাকে। এতে কবিত্বের সুরণ না থাকলেও, আছে ঘরোয়া লোকভাষারই অরলয়কার। এই লোকভাষার একটা বৈশিষ্ট্য এই যে, এ কাণের ভিতর দিয়ে মরমে পৌছায়। এর কারণ এ ভাষা লোক-সংস্কৃতির ধারক ও বাহক। কাজেই জলধর সেন প্রগতির সাক্ষ্য দিয়েছেন অস্বাভাবিক নায়ক নির্বাচনে ও লোকভাষা ব্যবহারে। ছ'দিকেই তার সাহিত্য সাধনা চলেচে। ফলে শরৎ সাহিত্যের পথ প্রস্তুত হয়েছে। তাই পঞ্চকুণ্ডের সম্মান তাঁর প্রাপ্য। অতীতকে অবিশ্রি তিনি নীতিবাদী। সাহিত্যের রসবোধের চেয়ে সামাজিক নীতিবোধই তাঁর কাছে প্রাধান্য পেয়েচে। এরি উদাহরণ হ'লো করিম শেখ, যে বিব প্রয়োগের জন্তে পাগল হয়েছে। তবু জলধর সেন প্রগতিশীল সামাজিক দৃষ্টিভঙ্গির জন্তে।

(৪) ঐতিহাসিক ধারা

রবীন্দ্রপূর্বে যেমন আছে রবির নতুনদের বলমলানি, তেমন পূরণে প্রসিদ্ধির অচলায়তনও। উনিশ শতকী কয়েকটি বিশেষ ধারায় বিশশতকও এগিয়ে এসেচে। রূপ বহু হ'লেও তার রসের ধ্বনি এক। এ ধারাপুঞ্জি হ'লো ঐতিহাসিক, গোয়েন্দা ও গাঁইহুয়া। এদের জের চলেচে এ-পূর্বেও। প্রথমেই ঐতিহাসিক ধারা। এর অনুবর্তন চলেচে হরিশাধন মুখোপাধ্যায়ের 'রঙমহলে'। মোঘল হারেমের ছবি পরিস্ফুট হয়েছে এখানে। সেলিমার প্রেম ও ব্যর্থতা নিয়েই শোকাস্তিক গ'ড়ে উঠেচে। তারপর আছে 'পঞ্চপুণ্ড' (১৯০২)। হরপ্রসাদ শাস্ত্রী (১৮৫৩-১৯৩১) লিপি-কুশলতায় এগিয়েচেন। ফলে তাঁর লেখা সুখপাঠ্য। ইতিহাস-পুরাণের যে জের চলেচে 'ভারত মহিলা' (১৮৮০), 'বাল্মীকির জয়' (১৮৮২) ও 'কাঞ্চনমালা' (১৯১৫) তা শৈল্পিক বিভূতি নিয়ে জেগে উঠেছে "বেগের মেয়ে"তে (১৯১৯)। এখানে ঐতিহাসিক দৃষ্টিতে ধরা পড়েচে "দশম একাদশ শতাব্দীর সপ্তগ্রাম অঞ্চলের আলেখ্য।" বৌদ্ধ সংস্কৃতির পরিচায়ক এ উপজাতি, যাতে "ঐতিহাসিক রস"ই মুখ্য হয়েছে। এখানে নেই কোন কল্পনার খেয়াল, কি মনস্তাত্ত্বিক বিশ্লেষণ। তা সত্ত্বেও এ ধরোয়া কাঠামোর ব'য়ে চলেচে গান্ধিকতা। গল্পায়নে তাই ভেসে উঠেচে কখনো বিহারীর জীকতার বমিবমি ভাব, কখনো খেলাধুলা কখনো বা কবির লড়াই। সরহপাদ, বীণাপাদ প্রভৃতি এসে কবিতা পাঠ কচেন সভাস্থলে। লেখক কিন্তু একে ঐতিহাসিক উপজাতিতে অভিহিত করেন নি। তিনি এর নামকরণ করেচেন "সহজিয়াভক্তের একখানি বই"। মোট কথা এখানে মিশেচে ইতিহাস ও সাহিত্যিক রসবোধ। তাই এ হয়েছে রসোত্তীর্ণ। ভাষা সরল ও সাবলীল।

রাখালদাস বন্দ্যোপাধ্যায় [১৮৮৪-১৯৩০] ঐতিহাসিক ব'লেই বেশি পরিচিত। কিন্তু ঔপজাতিও তিনি! তাঁর 'পাষণের কথা' (১৯১৪) আত্মজৈবনিক পদ্ধতিতে গড়ে উঠেচে, যা স্মরণ করিয়ে দেয় রবীন্দ্রনাথের 'ঘাটের কথাকে'। পাষণ জড় পদার্থ, কিন্তু সে উন্নীত হয়েছে চেতন স্তরে। তাই প্রাণনে সে কথা ক'য়ে উঠেচে। এ "প্রাচীন পাষণের কথা হইলেও ইতিহাসের ছায়া অবলম্বনে লিখিত আধ্যাত্মিকা।" 'শশাঙ্ক' (১৯১৪) উপজাতিতে বিচিত্র হয়েছে গুপ্তযুগের ধ্বংসাবশেষ, যেমন 'ধর্মপালে' (১৯১৫) পালপুর্কের গৌরবছবি। গুপ্ত সাম্রাজ্যের পতনপূর্ব ইতিহাস কথিত হয়েছে 'করুণার' (১৯১৭)। তারপর আছে 'ময়ূখ' (১৯১৬) ও 'অসীম' (১৯১৯), যা রচিত হয়েছে মোঘল যুগের পটভূমিকায়। গুপ্ত পাল যুগের ইতিকথা যেমন জীবন্ত হয়েছে তেমন হয়নি মোঘল আমলের কথা। ইতিহাসের শক্ত উপাদানকে গড়ে পিটে রূপ দিতে যে কালের বাস্তবানের দরকার, এখানে হয়েছে তারি অভাব। এ-ছাড়াও আছে ব্যক্তিক রুচিবোধ, বা কালিক নেপথ্য এগিয়ে চলে। রাখাল দাসের কৃতিত্ব এই যে তিনি ঐতিহাসিক ভিৎএর উপর খাড়া করেচেন রহস্তের ইমারৎ। ঐতিহাসিকতা এগোর কখনো চরিত্রায়নে, কখনো পরিবেশচিত্রণে। রাখাল দাসে দুইই আছে।

তবে গোটা যুগচক্রের দিকে ঝাঁকটা যেন একটু বেশি। তাই সপ্তগ্রাম, তাম্রলিপ্ত জীবন্ত হয়েছে। এছাড়া আছে রক্তগুপ্ত, যশোধবল প্রভৃতি। পুরণোর ভিতর লেখক জীবন সঞ্চার করেছেন। এ প্রচেষ্টার জন্তে তিনি উনিশ শতকী রমেশ দত্তের সঙ্গে তুলনীয়। লেখকের কিন্তু গল্পায়নের চেয়ে ঐতিহাসিকতার উপর নজর বেশি। এ কীর্তি সত্যি সুদূরপ্রসারী।

(৫) গোয়েন্দা-স্বস্ত

কল্পনার খেলায় চলে সাহিত্যায়ন। কখনো এ হয় বাস্তবায়ন, কখনো বা বাস্তবাত্মক। কোতুকের চমক শেষেরটিতে লক্ষণীয়। অনেক উদ্ভট জিনিসও এতে স্থান পায়। তাই গড়ে উঠেছে গোয়েন্দা উপভাস। এর সূত্র প্রকাশ হয়েছে মার্কিন দেশে পো'র মারফতে। পরে এ-ধারার বাহক হয়েছেন কনানডয়েল, এডগার ওয়ালেস প্রভৃতি আরো অনেকে। এর বৈশিষ্ট্য এই যে, এতে আছে একটি সমস্যা, যার সমাধান আসে বুদ্ধি ও পরিশ্রমের মাধ্যমে। কেউ না কেউ এতে নিযুক্ত থাকে। তাই তার কাজের অমুদ্বর্তনে একটা ঔৎসুক্য জাগরুক থাকে বরাবরই। এর আছে যড়ঙ্গ। প্রথম কাহিনী জট পাকিয়ে ওঠে একটি দুষ্ক্রিয়া নিয়ে; দ্বিতীয়, একজন আসামীর দিকে সাক্ষ্য প্রমাণ নির্দেশ দেয়; তৃতীয়, আসামী আত্মার পুণিশের অসামর্থ্য; চতুর্থ, গোয়েন্দার অসাধারণ কৃতিত্ব ও ক্ষমতার পরিচয়; পঞ্চম, সহ-গোয়েন্দার নিয়ন্ত্রণের প্রতিভা; ষষ্ঠ, বাহ্য বিশ্বাস-যোগ্য প্রমাণের অপ্রাসঙ্গিকতা। মোল উপাদানের উপায়ন কৌশলে আছে দু'টো ধারা। এক, রোমাঞ্চক, যেখানে শুধু চাঞ্চল্যকর ঘটনা সমাবেশ থাকে; দুই, মাননিক, যেখানে প্রারম্ভিক ক্রিয়া পরিণতি পায় গোয়েন্দা-গিরিতে।

বাংলা সাহিত্যে গোয়েন্দা উপভাস এসেছে বটে, তবে এ হলো বিদেশী ধারার বাংলা সংস্করণ। এদিকে পাঁচকড়ি দে কিছুটা কৃতিত্ব দেখিয়েছেন। এঁর “মারাবিনী” (১৯২৮) রোমাঞ্চক ধারার প্রতীক। জুমেলিয়া হ'লো মারাবিনী। তাকে ষষ্ঠে গলদ বর্ষ হয়েছে গোয়েন্দা দেবেদ্রবিজয়। শেষে কিন্তু জুমেলিয়া নিজেই নিজের বুকে কিরীচ ঢুকিয়ে মারা গেল। এর তিন খণ্ড হলো—(১) নারীনাগরী; (২) শঠেশাঠ্য সমাচরণ; (৩) পিশাচীর প্রেম। এখানে ঘটনা শৈল্পিক সুষমা পায়নি। পাঁচকড়ির উপভাস হিন্দী, উর্দু, তেলগু, তামিল, মারাঠী, গুজরাটী, সিংহলীয় ও ইংরেজিতে অনূদিত হয়েছে। এতে বোঝা যায় তাঁর জনপ্রিয়তা। লেখকের দেবেদ্র বিজয় Sherlock Holmes এর সঙ্গে তুলনীয়। অত্যন্ত বইয়ের মধ্যে “গোবিন্দরাম”, “নীলবসনা সুন্দরী”, “মৃত্যু বিভীষিকা”, “ভীষণ প্রতিশোধ” উল্লেখযোগ্য। রোমাঞ্চক ধারার এগিয়েছেন যতীন্দ্রনাথ পাল ও সুরেন্দ্রমোহন

ভট্টাচার্য। এঁরা স্বকণ্ঠশীলতার গাঁইত্ব চিত্র যেমন চিত্রিত করেছেন, তেমন রহস্যময়টির প্রয়োজনও অনুভব করেছেন। ফলে প্রথমে “মুন্সিল আসান” ও দ্বিতীয়ের “ছিন্নমস্তার” জন্ম সম্ভব হয়েছে। নামেতেই বোঝা যায় যে, প্রথমটিতে আছে মুন্সিলের জট খোলায় প্রয়াস আর দ্বিতীয়টিতে চাকল্যের রহস্য। বিষয়বস্তুর নির্বাচনে, কি আদিকের নতুনত্বে, এরা তেমন উল্লেখযোগ্য হয়নি। তাই পাঁচকড়ির পরে নাম কৰ্ত্তে হয় দীনেন্দ্রকুমার রায়ের [১৮৬২-১৯৪০]। এঁর সাহিত্যিক কীর্তি সাধারণ্যে ছড়িয়ে পড়েচে, বিশেষত তাঁর “রহস্য লহরী সিরিজ”। রোমাঞ্চক উপজ্ঞাস রচনার তিনি ওস্তাদ কারিগর। চীনদেশের পটভূমিতে লেখা “চীনের ড্রাগন” খুবই জনপ্রিয়। চীনা হীরক ড্রাগন মাঞ্চুরাজবংশের স্থানিভ্বে প্রতীক। ১৮২০ খৃঃ এ খোঁজা যায় আর স্থানান্তরিত হ’লো সানফ্রানসিস্কোতে, তারপর মেলবোর্নে। চুরি হয়েছে, চোর আবিষ্কারে রবার্ট ব্লেক ও তার সহায়ক স্মিথ গোয়েন্দাগিরি করেছে। রাইমারের বিচারে কারাদণ্ড হ’লো। গল্পায়নের প্রবাহ চলেচে, কৌতুহল কিছুতেই আসতে চায় না। এ-ছাড়া আছে “প্রোতপুৰী,” “রহস্যের খাসমহল,” “সোনার পাহাড়” প্রভৃতি। রহস্য কথনেই দীনেন্দ্রকুমারের বৈশিষ্ট্য। তবে গোয়েন্দাগিরির আবিষ্কার তেমন ফোর্টেনি। বেশিরভাগই পরিকল্পিত হয়েছে বিদেশি গল্পের ভিত্তিতে, যেমন “নদীতটে নরহত্যা”। এ রহস্য লহরী পর্থায়ে বই, যার উপজীব্য হ’লো ট্রেডার-এজেন্সির মিলন। এর সহায়ক যেমন মিঃ প্রীড, তেমনি ছুসমন হ’লো সর্দার।

পাঁচকড়িদের শিষ্য হিসেবে যিনি এ-কাজে এগিয়েছেন, তিনি হ’লেন হেমেন্দ্র কুমার রায় (১৮৮৮-), যার রোমাঞ্চক কাহিনীও উল্লেখযোগ্য। এঁর “উপজ্ঞাস সংগ্রহে” [১৯০১] রহস্যের আভাস আছে। তারপর “কালবৈশাখী”র বিনোদ ছুসমনের হাঁচে চালা। হেমেন্দ্রকুমার সত্যিকার গোয়েন্দা গল্প লিখতে পারেন নি। বা এসেচে তার জন্তে দায়ী তাঁর কল্পনার খেলালীপনা। সাধারণ গল্পে হ’য়েচে রহস্যের রুশোলি আবির্ভাব। এরপরে গোয়েন্দাবৃত্ত বাক নিয়েচে উপজ্ঞাস ছেড়ে গল্পেরদিকে। বস্তুত বৃহৎ উপজ্ঞাস যে নেই, তা নয়। তবে এতে উদ্ভট কল্পনার বিকাশই লক্ষণীয়। সত্যিকার গোয়েন্দাগিরি এখানে ফিকে হয়েছে। কিন্তু ছোট গল্পের স্বল্প পরিসরে এ বেশ উৎক্রেচে। শুধু তাই নয়, এর উপর পড়েচে আধুনিক বিজ্ঞানের সন্ধানী আলোও। মোট কথা, গোয়েন্দাবৃত্ত আধুনিক পরিবেশে বাঁচিয়ে রেখেচে কল্পনার প্রাণরস। তাই নতুন নতুন অভিযানে আনন্দ পেয়েচে বহুগিষ্ট আধুনিক মানুষ। এর মারকতে এসেচে মুক্তি। তাই এ উল্লেখযোগ্য।

(৬) গাঁইত্ব চিত্র

ঐতিহাসিক, গোয়েন্দাধারার পরে উল্লেখযোগ্য হ’লো গাঁইত্বচিত্রণ। এ প্রকট হয়েছে সুরেন্দ্রমোহন ভট্টাচার্য ও নারায়ণচন্দ্র ভট্টাচার্যের লেখনে। প্রথমে

“বিনিময়” স্থপাঠ্য। মনে হয় এ পরিকল্পিত হয়েচে তারকনাথের “বর্ণলতার” ছাঁচে। তার পর আছে “মিলনমন্দির” ও “বর্ণকুটির”। “বাসরে মিলন” আত্মজৈব-নিক পদ্ধতিতে লেখা। পাণের প্রারম্ভিক দেখানই এর উদ্দেশ্য। সন্ধ্যাকে প্রেতলোকে পাঠিয়েচেন লেখক, যেহেতু তার অমৃত্যু ছিলো পরপুরুষে। তাই তো দাঁতের ‘ইনফার্নো’ নেমে এসেচে নায়ক-নায়িকার কাছে। নীতিবাদই জরী হয়েচে হৃদয়াবেগের চেয়ে। নারায়ণের “মণির বর” বেশ খরখরে লেখা। এতে ফুটেচে সমাজজীবন। “ঘর জামাই”, “অভিমান” এবং “দাদা মহাশয়”ও নামকরা বই গার্হস্থ্য চিত্রণে। যতীন্দ্রমোহন সিংহের “উড়িষ্যার চিত্র” (১৯০৩) বেশি পরিচিত আর “ঋবতারা” এক হিসেবে নবযুগের অগ্রদূত। এখানে বিয়ে-এড়ানো প্রেমের কথা বর্ণিত হয়েচে মনস্তত্ত্বের দোহাই দিয়ে। রক্ষণশীলতার প্রতীক হিসেবে এর “সন্ধি”ও (১৯০৪) স্মরণীয়। চিত্রণ খুবই স্বাভাবিক। কিশোর নীহারিকার বিয়েই হ’লো এ উপভাসের উপজীব্য। এখানে যে সমাজ চিত্র পাওয়া যায়, তা গোঁড়া-মির রঙে রাঙা। সমাজের অগ্রগতির কোন সাক্ষ্য নেই। কেমন যেন নীতি-বাদের জগদ্বলে চাপা পড়েচে মানুষ। এ থেকে মুক্তি পাওয়ার মতো কোন অবস্থার সৃষ্টি হয়নি। ফলে গতানুগতিকতার বৃত্তায়ন চলেচে। এতেই রবীন্দ্রপর্ব শেষ হয়েচে।

শরৎপর্ব (১৯১৭-২২)

ভাবের বিকাশধারাকে সন তারিখের পেন্সে কুঁকে আটকান যায় না। কখনো ব্যক্তির নামাকে দেওয়া হয় এর পরিচয় কখনো বা তারিখের নিশানায়। এতে পাওয়া যায় শুধু ইঙ্গিত, গোটা ভাবের স্বরূপ ফোটে না। তা হ’লেও পরিচায়ক স্তম্ভ হিসেবে নেওয়া হয় ব্যক্তি বা তারিখকে। এ-ভাবে রবীন্দ্রনাথকে ধরা হয়েছে রসিক মানুষের প্রতীক, সেখানে সব কিছুই নান্দনিক। কিন্তু এ-ছাড়া সেখানে আছে অনেক স্তর, আর বিজ্ঞান ফুটেচে বিভিন্ন লেখনীতে। এতে বঙ্কিমী আদর্শায়ন মিলেচে রাবীন্দ্রিক নন্দনায়নে। ফলে বস্তুর হয়েচে রূপান্তর। শরৎচন্দ্রে বাস্তবায়নের ধারা হয়েচে চূর্ণর। বস্তা এসেচে বস্তুর আক্রমণে বা ভেঙে পড়েচে প্রেমিক মানুষের অভ্যুদয়ে। তাই রবীন্দ্রপর্বের আয়ুষ্কাল মোটামুটি (১৯০১-১৯১৬)। ১৯১৬তে রবীন্দ্রনাথের বিকাশ এক উত্তম বিন্দুতে উঠেচে। “বরে বাইরে” ও “চতুরঙ্গ” এর প্রমাণ। এখানে রসিক মানুষ রাষ্ট্রিক ও ব্যক্তিক সমতার প্রান্তিকে ভেসে উঠেচে। এর পর তিনি উপভাসও লিখেচেন বটে, তবে সেগুলি এরি রকমফের। শরৎপর্ব এসেচে শরৎচন্দ্রের আবির্ভাবে, যখন তাঁর “দেবদাস” ও “চরিত্রহীন” প্রকাশিত হ’লো ১৯১৭ তে। এ-সময়ে “দত্তা” ও “ত্রিকান্ত” এসেচে। এখানে দেখা গেলো সমাজের চেয়ে ব্যক্তির মহিমা বড়ো।

এই পার্থক্যের মূলে আছে অবিশিষ্ট মানুষী প্রেম, যা শরীর ও হৃদয়ের যৌথ ডানায় উড়ে চলে। বোগী ও তান্ত্রিকের মধ্যে যে বিভেদ, রবীন্দ্রনাথ ও শরৎ-চন্দ্রেরও তাই। বোগ-দৃষ্টিতে রবীন্দ্রনাথের পথ হয়েছে অবতরণের, যা আদর্শকে মাটির ধরায় নামিয়েচে। এতে বস্তুও হয়েছে রূপান্তরিত। তইতো “বস্তুহীন প্রবাহের প্রচণ্ড আঘাত লেগে, পুঞ্জপুঞ্জ বস্তুফেনা উঠে জেগে”। কিন্তু শরৎ-চন্দ্রের দৃষ্টি তান্ত্রিকের। এখানে বস্তু উন্নীত হয়েছে অমৃতত্বের স্তরে, যেখানে জীবনায়ন তীব্রতায় বস্তুর জ্বালাই প্রকাশ করেছে। এ পথ আরোহের, উন্নয়নের। এ প্রেমিকের আখ্যান তাই ব’য়ে চলেচে ১৯১৭ থেকে ১৯২৯তে। এর পরেও চলেচে এধারা। তবে এতে আছে শুধু অমৃতবর্তন। তাই মৌলিকতার অভাববোধই সূচিত হয় এখানে। শরৎপর্বে পুরোনো প্রসিদ্ধির জেরও চলেচে। কাজেই সব মিলে জুলে এর বৈশিষ্ট্য এনেচে।

(১) শরৎচন্দ্র চট্টোপাধ্যায় (১৮৭৬-১৯৩৮)

পৃথিবীর ইতিহাসে উপজ্ঞানের পরিক্রমা হয়েছে অবতরণে। উঁচু থেকে নিচের দিকে চলেছে এ অগ্রগতি। আদর্শ তাই বাস্তবে পেয়েচে তার পরিণতির অর্থ। বিশ্বগ এই চিন্তাধারার সঙ্গে বাংলা সাহিত্যের আছে নাড়ীর যোগ। তার সাহিত্যায়নে কয়েকটি বিশেষ বাঁকের পরিচয় মেলে বঙ্কিমচন্দ্রে, রবীন্দ্রনাথে ও শরৎচন্দ্রে। এঁরা হ’লেন নৈতিক, রসিক ও প্রেমিক মানুষের স্থিরকেন্দ্র। রবীন্দ্রনাথ খুলে দিয়েচেন ঋষির পথ, যা বোগদৃষ্টিতে উপর থেকে নিচে নামে। আর শরৎচন্দ্র পরিচয় দিয়েচেন এর উল্টো পথের। এ হ’লো মূনির পথ; পিপীলিকামার্গ যা উপরে উঠ’চে। রবীন্দ্রনাথের পক্ষীমার্গ থেকে এ তাই অব্যবতই দূরে। কিন্তু যেভাবে শরৎচন্দ্র এগিয়েচেন বাস্তবায়নে, তাতেও ফুটে উঠেচে এক রকম আদর্শায়ন, যা বস্তুচর্যার শ্রেষ্ঠফল। তাই রবীন্দ্রনাথের মধ্যাহ্নে শরৎচন্দ্রের আবির্ভাব একটু আকস্মিক। তা হ’লেও এ অস্বাভাবিক নয়। যেখানে রবীন্দ্রনাথ বস্তুবিশ্ব ছেড়ে উড়েচেন বলাকার ডানায়, সেখানে শরৎচন্দ্র চুকেচেন বস্তুর কর্মশালায়। এরি পরিচায়ক হ’লো “শেষের কবিতা” ও “শেষ প্রশ্ন”। প্রথমেই লাক্ষ্য বোগীর ধ্যানলব্ধ সৃষ্টি, যে স্বকীয়া-পরকীয়া তত্ত্বের সমাধান পেয়েচে অমিতকে ছেড়ে, শোভনলালকে গ্রহণ করে। সমস্তার বাস্তব সমাধান এ’তো সহজ নয়। অতীতকে শরৎচন্দ্রের কমল তান্ত্রিক কল্পা, যে এগিয়েচে প্রাণনের গতিতে। কাজেই এ-গতিবাদে সভ্য শুধু চকল মুহূর্তগুলি আর চলে-বাওয়ার ছন্দটুকু। এখানে প্রাণনের *elan vital* বেন কথা কইচে কমলের মুখে। এও এক রকমের আদর্শবাদ যা ভেঙে দিয়েচে বিবাহসংস্কার আর এনেচে বৌনতার বিকাশ।

কিন্তু লাভগ্যর কাব্যায়নের চেয়ে এ বিদ্রোহী। তাই যেখানে লাভগ্যর সমাধান দৈবায়নেরই নামাস্তর, সেখানে কমলের প্রাণন জীবনেরই অঙ্গীকার।

শরৎচন্দ্রের মানসবিবর্তন কিন্তু এগিয়েচে আদর্শ থেকে বাস্তবে। যে জীবন কল্পনার খেয়ালে রহস্যের তুলশিখরে ঘুরে বেড়াচ্ছিল, তা ক্রমে ক্রমে এলো বস্তুর কন্দরেও। এই অবতরণে কাজ করেছে বাস্তবায়নের অভিজ্ঞতা। বস্তুতঃ এই বাস্তব-সচেতনতাই দিয়েচে তাঁর প্রতিভাকে জয়মালা। কাজেই তাঁর উপভাসকে চারভাগে ভাগ করা যায়—রহস্যরূপোলি, সামাজিক, মনস্তাত্ত্বিক ও সমস্তা-প্রধান। এ হ'লো মানসবিকাশের দিক থেকে শ্রেণীবিভাস।

প্রথমেই চোখে পড়ে লেখকের খেয়ালী কল্পনার স্বচ্ছ বিহার। এর এক একটি বিমানঘাটি হ'লো 'শুভদা' [১৮৯৮], 'বড়দিদি' (১৯১৩), 'দেবদাস' [১৯১৭], 'দত্তা' [১৯১৭] ও 'পথের দাবী' [১৯২২—১৯২৪]। 'শুভদা' রহস্যরূপোলি এক কল্পন রসের ভিড়ান। পাতিব্রতের আদর্শই এর উপজীব্য।

হিন্দুস্থানীর গোড়ামিই অমুসৃত হয়েছে এখানে। 'বড়দিদি'র ভিৎ হ'লো স্নেহ ও মাধবীর আকর্ষণ, যার মূলে আছে স্নেহ ও প্রেমের ঐশ্বর্যলীলা। স্নেহ কি ক'রে বৈধব্যের বাঁধ ভেঙে প্রেমে পরিণতি পায়, এখানে আছে তারি পরিচয়। এর পরে কারুণ্য উপচে পড়েচে 'দেবদাসে'। পার্বতী দেবদাসের সম্পর্কে ফুটেচে এক বিবর্তনের ইতিহাস। পার্বতী দেবদাসের বালাকাণের বন্ধু, যে হয়েছে যৌবন কালের মালাও। জুঁহু দৌহা কঁাদে ছ'য়েরি বিচ্ছেদে। তাই লেখকও বিচলিত হয়েচেন। এ হৃদয়বেগ শিল্পের গণ্ডি পেরিয়ে গেচে বখন তিনি প্রার্থনা জানিয়ে-চেন দেবদাসের উদ্দেশে: "মরিবার সময় যেন কাহারও এক কোঁটা চোখের জল দেখিয়া সে [দেবদাসের মত হতভাগ্য] মরিতে পারে।" নিরতিবাদ এখানে মাথাচাড়া দিয়ে উঠেচে বা স্মরণ করিয়ে দেয় টমাস হার্ডির "টেল"কে। এ নৈতিকতা শিল্পের দরজার আঘাত করে। তারপর 'দত্তা' পরিকল্পিত হয়েছে খানিকটা 'Charles Garnice এর Leola Dales' Fortune এর আদর্শে। তাই'লেও এতে আছে 'স্থানিক রঙের' ঝলমলানি। প্রেমের পূর্ণতা বিবাহে, যেখানে হৃদয় শারীর হয়। নরেন্দ্র-বিজয়ার সম্পর্কে এ-তবুই ফুটে উঠেচে। এর পর আদর্শায়ন এলো রাজনীতির ডানায়। 'পথের দাবী' তাই বঙ্কিমের 'আনন্দমঠ' ও রবীন্দ্রনাথের 'গোরা'র স-গোজীর। এ প্রচারধর্মী, তবে উৎকর্ষের দিক থেকে একটু নীচু স্তরের। এর সব্যসুচারি চরিত্র স্তম্ভাষচন্দ্রকে স্মরণ করিয়ে দেয়। এ অহুপ্রাণিত করেছে চট্টগ্রাম অস্ত্রাগার লুণ্ঠনের অধিনায়ক স্বর্ধ্য সেনকে। এতে বোঝা যায় প্রচারের সক্রিয়তা। বিপ্লবের চেউ অবিভি ডেঙে পড়েচে অপূর্ব-ভারতীর প্রেমকে কেন্দ্র করে। যৌনসম্পর্কেই বিপ্লব দানা বেঁধে উঠতে পারে। এ হ'লো ভিত্তি। এর পর সামাজিক পর্ব আরম্ভ হয়েছে 'বিরাজ যৌতে' [১৯১৪]। নারী

পীড়নের ইতিহাসে এ এক নবযুগের সূচনা করেছে। সমাজই এর জন্তে দায়ী।

সামাজিক

তাই শরৎচন্দ্র বলেছেন : "সমাজ জিনিষটাকে আমি মানি, কিন্তু দেবতা বলে মানি নে"। এখানে আছে তাঁর বৈজ্ঞানিক

দৃষ্টিভঙ্গির পরিচয়। নারীর ছুঃখটাকে ফলাও ক'রে দেখানোতে এসেচে আদর্শায়ন, বা অহুত্বতির রসে নিবিড় হয়েছে। মুখ্য পাত্রের মৃত্যুতে কাহিনীর জট খুলেচে আর এসেচে করুণ রসের বান। 'পল্লীসমাজ' [১৯১৬] নিজের রূপে দাঁড়িয়ে আছে। সে হ'লো দলাদলি, হিংসা ঘেঘের সূত্র প্রতীক। রমা ও রমেশের প্রেমকাহিনী আবর্তিত হয়েছে বিখেরীকে কেন্দ্র ক'রে। কিন্তু সর্বগ্রাসীরূপে দেখা দিয়েচে সমাজ, বার আবার্তে নায়ক-নায়িকার প্রাণনের হয়েছে নতুন নতুন পরিণতি। 'চন্দ্রনাথ' (১৯১৬) সরযুর পুনর্গ্রহণে নতুনত্বের কোন পরিচয় নেই। এখানে গতানুগতিকতাই চোখে পড়ে। মণিশঙ্কর কতকটা অহুত্বকের কাজ করেছে। 'বামুনের মেয়ে' (১৯২০) কোলিণ্য প্রধাকে কেন্দ্র ক'রে ব'য়ে চলেচে। প্রধার প্রসিদ্ধির অনুসরণে সমাজ ব্যবস্থা বান-চাল হতে চলেচে। এ দিকে লেখক সকলের দৃষ্টি আকর্ষণ ক'রেছেন। এ সব উপন্যাসে সমাজকে তীব্র কশাঘাতে চেতিয়ে তোলার চেষ্টা করেছেন শরৎচন্দ্র, যদিও সমাজ সংস্কারের তীব্রতা তেমন নেই, তবুও একটা অস্বস্তির ভাব মাথা তুলে দাঁড়িয়েচে, যাতে সমাজ-বিজ্রোহ জেগেচে। এ হ'লো করুণ রসের উন্টো পিঠ। ফলে নাট্যকার Galsworthy র সঙ্গে লেখক তুলিত হতে পারেন। তাঁর নাটক Justice আর লেখকের উপন্যাসে একই বিজ্রোহের সুর ধ্বনিত হয়েছে, যদিও বিষয় ও পট আলাদা।

বাহু ঘটনার অন্তরমহলে প্রবেশের যে প্রচেষ্টা তা ধরা পড়েচে মনস্তাত্ত্বিক উপন্যাসে। বস্তুতঃ প্রত্যেক ঘটনার আছে অন্তর ও বাহ্য। এখানে কিন্তু মৌন

মনস্তাত্ত্বিক

বিপ্লবেণে এগিয়েছেন লেখক মনের গহনে। তাই মনস্তাত্ত্বিক

ভিত্তিতে গড়ে উঠেচে চরিত্রচিত্রণ। 'পশ্চিমমশাই'এ (১৯১৪)

কুসুম ও বুন্দাবনের মানস-সংঘাতই রূপায়িত হয়েছে। ঐতিহ্য ও বিপ্লব নিয়ে সমস্যার অবতারণা হয়েছে। তাই কুসুম সংস্কার বশে বরদাস্ত করতে পারেনি বিধবা-বিবাহ, যেমন বুন্দাবন মায়ের অপমান। 'দেনা পাওনা'য় (১৯২০) স্বামীর লাম্পটা জীবনে পরিবর্তন এসেচে স্ত্রী ভৈরবীর সংস্পর্শে। এখানে বোড়শী যেন স্পর্শমণির কাজ করেছে। ভৈরবী জীবনের শূন্যতার মধ্যে যে ভোগলিপ্সা লুকিয়ে আছে, তার স্বরূপও উদ্ঘাটিত হয়েছে এখানে। একদিকে স্বামীর অত্যাচার, অন্যদিকে স্ত্রীর সহনশীলতা, এ দুয়ের চিত্রণে স্কুটেচে দরদী মনের বিস্ময়তা। পরিনিগ্রহিক উল্লাস বাধা পেয়েচে আত্মনিগ্রহের বাধে। এই বৈতলীল্য তাই ধরা পড়েচে Sadism ও Masochism, বার ভিত্তি হ'লো মানসিক। "নববিধানের" (১৯২৪) নামেই প্রাণনের এক অধ্যায় সূচিত হয়েছে। "বিপ্রদাসে" [১৯৩৪] বন্দনার জদরদোলার দোল খেয়েচে সুবীর, অশোক, বিপ্রদাস ও বিজদাস। মনের দিক থেকে

মুখ্যে পরিবারের আচার নিষ্ঠাকে সে সমর্থন করে না, কিন্তু প্রাণের দিক থেকে একে আশ্রয় দিয়েছে। শেষকালে কিন্তু বিজ্ঞদাসই হয়েছে বন্দনা-স্বয়ংর বাসিন্দা। আর বিজ্ঞদাস রইল নিঃসঙ্গতার প্রানরে। তার চারিত্রিক দৃঢ়তাই বেশি ক'রে ফুটে উঠেছে। এ-ছাড়া সংস্কার এবং নবায়নের সংঘাতও রূপ পেয়েছে মনোভাষ্যে। এ সব উপভাষা মনস্তাত্ত্বিক। সমাজ জুগিয়েছে এদের উপাদান তাই এরা সামাজিকও বটে। কিন্তু 'সামাজিক' কথাটির একটা মৌল অর্থ আছে শরৎচন্দ্রে। যে সব উপভাষার উপজীব্য হ'লো সমাজকে বা দেওয়া, তারাই শুধু 'সামাজিক' পদবাচ্য। এখানে সমাজ এক নারকের ভূমিকার অবতীর্ণ হয়েছে। এ জীবন্ত।

সমাজ ও মানসের সমস্তা রূপায়িত হয়েছে যে সব উপভাষা সে তার নাম সমস্তা-প্রধান
'সমস্তা-প্রধান' দেওয়া যেতে পারে। সামাজিক সংস্কারের পটে ব্যক্তি-মানস যেভাবে আবর্তিত হয়েছে প্রাণের লীলায় তারি পরিচিতি বহন কচ্ছে এরা। শরৎচন্দ্রের তাত্ত্বিক সাধনায় প্রতিভাত হয়েছে প্রাণনের রূপরূপান্তর, বা এক একটি নারী চরিত্রের মাধ্যমে প্রকাশ পেয়েছে। 'শ্রীকান্ত' [১ম খণ্ড, ১৯১৬; ২য় খণ্ড—১৯১৮; ৩য় খণ্ড—১৯২১; ৪র্থ খণ্ড—১৯৩৩] আত্মজীবনিক পদ্ধতিতে লেখা। এখানে লিখিয়ে নিজেই একটি চরিত্র, যে প্রবক্তার আলনে প্রতিষ্ঠিত হয়েছে। এর ভবনুস্মৃতিতে করণার যে আত্মভোলা রূপ ফুটেছে, তাতে স্নেহের অশ্রু-সজলতাই বেশি ক'রে চোখে পড়ে। প্রাণের রূপ প্রকাশ পেয়েছে রাজলক্ষ্মী, অভয়া, অন্নদাদি ও কমললতার। অন্নদাদি ও রাজলক্ষ্মীর জীবন নারীত্বের দিক থেকে ব্যর্থ হ'য়েছে সমাজের নিষ্ঠুরতায়। এরা কিন্তু এ দণ্ড গ্রহণ করেছে কারুণ্যে, যাতে এসেছে শুচিতা। এখানে জীবনের হয়েছে উদগতি। এরা তাই Masochism বা আত্মনিগ্রহের সূত্র প্রকাশ। কিন্তু অভয়া ভিন্ন ধরণের। সে সমাজকে সহ্য কর্তে পারে না—দরকার হ'লে স্বামীকে ত্যাগ কতেও কুণ্ঠা নেই তার। তাইতো বিদ্রোহবলি জলেতে তার উক্তিতে : "আমার নিষ্পাপ ভালবাসার সন্তানরা মাহুস হিসাবে জগতে কারও চেয়ে ছোট হবে না।" এর পর প্রেমের নতুন প্রবাহ এসেছে বৈষ্ণব পরকীর্ত্তিতে আর এ ফুটেছে কমললতার মাধ্যমে। এ-ছাড়া "শ্রীকান্ত" আছে নরনারীর যৌনসম্পর্কের স্বরূপ উদ্ঘাটন। কমললতা করেছে এর সূত্র বিপ্লব। সে বলেছে পুরুষকে সোধোদন ক'রে— "তোমরা চাও বিস্তার, আমরা চাই গভীরতা, তোমরা চাও উন্নয়ন, আমরা চাই শান্তি। ভালবাসার নেশাকে আমরা অস্তরে ভর্য করি, ওর মস্ততায় আমাদের বুকের কাপন ধামে না।" এখানে সন্ধান মেলে জীবনজিজ্ঞাসার। এ-ছাড়া ভর্যনক রসের তির্যাক হিসেবে শরীরী সাইক্লোন-বর্ণনা ও হস্তরস পরিবেশক নতুনদা'র কাহিনী।

নিষিদ্ধ প্রেম আর এক ধাপ এগিয়েছে "চরিত্রহীন" (১৯১৭)। মাহুস ঈশ্বর ও সমাজের বুদ্ধিস্রষ্টা, যার এক প্রান্তে ব্যক্তি, অস্তপ্রান্তে সমষ্টি। এর এক কোণে প্রাণন, অন্য কোণে মনন। ছয়ের দৃষ্টিভঙ্গিরও বরষাকের আছে। তাই সমাজের চরিত্রহীন, প্রাণনের চরিত্রহীন নয়। এখানে প্রাকান্তে আক্রমণ চলেছে সমাজ ব্যবহার।

বাস্তবায়নে এগিয়ে এসেছে ‘চন্নিজের’ ধারা। এ বিচারে “মাতৃস্নেহও অসীম নহে”। প্রেম ও রূপের স্বরূপ বিশ্লেষণে কিরণময়ীর বাণী স্মরণীয়। তার মতে “সৃষ্টি করবার ক্ষমতাই তার [মাতৃস্নেহের] রূপ যৌবন, এই সৃষ্টি করবার ইচ্ছাই তার প্রেম”। জৈব নিকষে তাই দেখা যায় যৌবনের আগে ও পরে কোন রূপ নেই। কিরণময়ী বিপ্লবী হয়েচে, পাগল হয়েচে সমাজের চাপে, যৌন ক্ষুধার তাড়নে। তার জীবনে জিজ্ঞাসা তাই ভেঙে পড়েছে কবির ভাষায়—

নারীকে আপন ভাগ্য জ্বর করিবার

কেহ নাহি দিবে অধিকার

হে বিধাতা।

আখ্যানের দিক থেকে আছে ছ’টো ধারা—উপেন্দ্র-দিবাকর-কিরণময়ী ত্রিভুজ ও সতীশ-সাবিত্রীর প্রেমলীলা। ফ্রেডের উন্নয়নে সাবিত্রী উদগতির পথে এগিয়েচে, যেমন কিরণময়ী অচেতনের মরুপ্রান্তরে। মন ও প্রাণের সমস্তার এখানে তাই পরিচয় মেলে। এ যুগান্তকারী।

এ-ধারার তৃতীয় উপভাগ হ’লো “গৃহদাহ” (১৯২০)। সুরেশ-মহিম-অচলা ত্রিভুজে যে প্রেমচক্র আঁকা আছে, তাতে স্বকীয়া-পরকারী তত্ত্বের টানই বেশি ক’রে চোখে পড়ে। নারী সঙ্কে সেক্সপীয়র ও বার্গাডশ’ বলেচেন, তার আছে ছ’টো সত্তা, যার জন্ত সে চায় রবিবাসরীর সঙ্গী ও কর্মবাসরীর স্বামী। এক কথায় তার কাম্য ঘড়ার জল ও সমুদ্র-বারি। এখানে অচলা চলেচে সুরেশ ও মহিমের দিকে। তার একদিকে পরকীয়া, অজ্ঞদিকে স্বকীয়া। বিবাহও প্রেম তাই মূর্ত হয়েচে মহিম ও সুরেশে। এর পর “শেষ প্রহ্নে” (১৯৩১) শরৎচন্দ্র এক প্রহ্নাচিহ্ন এঁকেচেন নরনারীর প্রেমের ব্যাপারে। কমল হ’লো তাঁর ধ্যানোদ্ভবা তাত্ত্বিক সৃষ্টি। আরোহের উদগতিতে বস্তুবিশ্ব দীর্ঘ হ’য়ে জন্ম দিয়েচে প্রাণনের লীলাকে। এ জীবনটাকে শুধু বাজিয়ে যেতে চায়। ক্ষণিকবাদের সমর্থক হিসেবে কমল চিত্রিত হয়েচে। সে প্রাণনের নগ্নলীলা—যে রক্তমাংসের দেহে আবদ্ধ থাকতে চায় না। পথ চলাতেই এর আনন্দ। তাই শিবনাথ, অজিত হ’লো তার চলার সহযাত্রী। এও এক রকমের তাত্ত্বিক উপভোগ, যাতে প্রকট হয়েচে প্রেমের লীলা। জীবনজিজ্ঞাসার প্রান্তিকে এসেচে “শেষের পরিচয়” (১৯৩৯)। লেখক পঞ্চদশ পরিচ্ছেদের “রাখাল এ প্রহ্নে নীরবে বাহির হইয়া গেল” পর্যন্ত লিখেচেন আর বাকীটা শেষ করেচেন রাখালাগী দেবী। ঘটনা চলেচে সবিভাকে কেন্দ্র ক’রে। সে ত্যাগ করেছে স্বামী, মেয়ে রেণু, গৃহদেবতা ও কুলবধূর মর্যাদাকে। পরপুরুষ রমণী বাবুর সঙ্গে ভেঁয়ো বছর ঘর করার পরেও সবিভা পদম্বলনের কোন কারণ খুঁজে পাননি। জীবনে দেখা দিয়েচে রহস্য-রূপোলি। আণবিক লীলাই ছর্ব্বর এখানে। বস্তুত প্রাণনের স্বরূপই এই—সে সর্বদাই চঞ্চল। সবিভা তাই বলেচে সারদাকে “পদম্বলনের কি কেন থাকে সারদা? ও ঘটে আচম্কা সম্পূর্ণ অকারণ নিরর্থকতার”। সত্যি প্রাণন অন্ধ, তার

নেই কোন চোখ। সবিতা তাই তুলনীয় Ibsenএর Noraর সঙ্গে। এখানে প্রাণের “অকারণ, অবারণ চলা” চলেচে। প্রাণন তাই এক অজ্ঞেয়তাবাদে পৌঁছুল শরৎচন্দ্রের তাত্ত্বিক সাধনার প্রান্তে।

শরৎসাহিত্যে সমাজের ভাঙ্গনই চোখে পড়ে। মধ্যবিত্ত যে সমাজ-ব্যবস্থার

এগিয়েছিল, এখানে তার ভিৎ খসে পড়েচে। তাই বিবাহের চেয়ে

সমাজচিত্র

বড়ো যে প্রেম তারি অয়জয়কার হয়েছে। রাষ্ট্র-বর্ণ-বিত্তের কাঠামোর

সত্যিকার চিড় ধরেচে যার ফাঁকে কোলিনাপ্রথা ও নারীত্বের নির্ধাতনের স্বরূপ মাথা চাড়া দিয়ে উঠেচে। সমাজব্যবস্থার যে পরিবর্তন চাই, তাই প্রকট হয়েছে। সমাজের অসুস্থতাই চোখে পড়ে। বহু আগেই শোপেনহাওয়ার বলেচেন যে, নারী নির্ধাতনেই জীবনের ঋণ শোধ করে, কর্ম-আচরণে নয়। এ বর্ণে বর্ণে সত্যি হয়েছে শরৎচন্দ্রে। নিজের জীবন দিয়ে দুঃখের উপলব্ধিতে আছে তীব্রতা, যাতে বিদ্রোহ কারা ধরে। বিপ্লব তাই অবশ্যস্বাভাবিক। বাস্তবিক জড়বাদে তাই বাংলায়, তথা ভারতে এসেচে সমাজ সংস্কারের প্রচেষ্টা। আজ “রাও সমিতির” যে স্পারিশন হয়েছে বিবাহ-ব্যবস্থার পরিবর্তনের জন্তে, তাও পরোক্ষভাবে শরৎচন্দ্রের কাছে ঋণী। এ প্রসঙ্গে তিনি ইংলেণ্ডের ডিকেন্সের ও রাশিয়ার গোর্কীর সগোত্রীয়। শরৎচন্দ্র শহুরেব চেয়ে পল্লীর চিত্রই বেশি আঁকেচেন। এ চিত্রণে জোলা, পতিতা যেমন স্থান পেয়েচে, তেমনি জমিদার শ্রেণীও। তবে বাস্তবায়নের দিকে তাঁর ঝোঁক অস্বাভাবিক একটু বেশি। তাই উচ্চমধ্য-বিত্তের চেয়ে নিম্ন মধ্য-বিত্তের চেহারাি বেশি ফুটেচে। এ-ছাড়াও আছে অস্ত্রাজদের চিত্রণ। এখানে তিনি ‘বাবুসংস্কৃতি’র বাইরে এসে পড়েচেন। রবীন্দ্রনাথের চেয়ে তাই তিনি প্রগতিশীল।

শরৎচন্দ্রের বৈশিষ্ট্য হ’লো বাঙালীমানার, যা দরদের স্পর্শে এগিয়ে এসেচে নারী-

বৈশিষ্ট্য বিদ্রোহে। সত্যি নারীত্বের সামাজিক রূপ, যেমন চরিত্র ব্যক্তিত্বের

নিয়ন্ত্রিত রূপ। কাজেই নারীত্ব সত্যত্বের চেয়ে ব্যাপকতর। তিনি বলেচেন :

“সত্যত্বকে আমি তুচ্ছ বলিনে, কিন্তু একেই তার নারী-জীবনের চরম ও পরম শ্রেয়জ্ঞান করাকেই কুসংস্কার মনে করি।” এখানে বিদ্রোহ এসেচে অনিবার্যভাবে। কিন্তু এ-বিদ্রোহও সমাজ ও সাহিত্যিকতার সঙ্গে বোঝাপড়া। বিদ্রোহের স্বাক্ষার আছে, কিন্তু রূপ নেই। অর্থাৎ এখানে সমাজকে আঘাত করা হয়েছে, অথচ তার ঐতিহ্যকে ব’লেও নেওয়া হয়েছে। তাই অন্নদাদি ঘর ছাড়লো বটে, তবে মুসলমান সাপুড়ে হ’লেও স্বামীর সঙ্গে। জীবানন্দ চণ্ডীগড়ের তৈরবীকে ঘরে পুরেচে, কিন্তু ঐশ্বরবী তার জী। অচলা সুরেশের সঙ্গে বেরিয়ে গেচে কিন্তু দৈবজুর্বিপাকে। দিবাকরের সঙ্গে কিরণময়ী রেজুনের আহাঙ্গে উঠেচে আর করেছে অঙ্গভঙ্গি যৌনবিকারে। এ হ’লো পাগলামির মত্ততা। সবিতা স্বামীকে ছেড়েচে, তবে আচমকা, আকস্মিক টানে। তাই সমাজ ও বিদ্রোহ এক

আপোষের দিকে মন দিয়েছে। কিন্তু সমাজসংস্কার থাকলেও, শরৎচন্দ্র সাক্ষাৎ-ভাবে এদিকে এগোন নি। তিনি হলেন গল্প-লেখক যার “বইয়ের মধ্যে মানুষের দুঃখ বেদনার বিবরণ আছে, কিন্তু সমাধান নেই।” তাই চরিত্রগুলি লেখকের দীর্ঘদিনের রক্তমাংসে সজীব হয়েছে।

নির্ধাতিত নারীঘের জয়গানে শরৎসাহিত্য মুখর বলে দুর্নীতির প্রদ্ব এসেছে সমাজের তরফ থেকে। ব্যক্তি ও সমাজের টানাপোড়েনে শরৎচন্দ্র দিয়েছেন ব্যক্তিকে অর্থ। তাই তো “সমাজের বিকৃতির বিকৃতির নীতি শাসনের”। কিন্তু শিল্পায়নে নীতির প্রাধান্য তো তেমন স্বীকৃতি পায়নি। সমাজের চিত্রকে আনন্দলোকে পৌঁছে দিয়ে তবেই তার খালাস। এখানে শরৎচন্দ্র রূপ সাহিত্যিকের সম পর্দায়। তা সত্ত্বেও ভারতীয় রসভাব এ সাহিত্য থেকে বাদ যায় নি। এরি মারফতে শরৎ সাহিত্য হ’য়েছে বাঙ্গালীরানার স্পন্দমান। এর সাক্ষ্য মেলে শরৎচন্দ্রের দৃষ্টিতে, যা “ডুব দিয়েছে বাঙ্গালীর হৃদয়-রহস্তে।.....বাঙ্গালী যাতে আপনাকে প্রত্যক্ষ জানতে পেরেছে। এ বিশ্বের চমক নয়, এ প্রীতি।” এই প্রীতির জন্মেই বাঙ্গালী দিয়েছে তার ভালবাসার অর্থ। তাই রবীন্দ্রনাথের কথায় বলা যায়—

দেশের মাটির থেকে নিল যারে হরি,
দেশের হৃদয় তারে রাখিয়াছে বরি।

(২) উপেন্দ্রনাথ গঙ্গোপাধ্যায় (১৮৮৩—)

শরৎচন্দ্রের মাতুলবংশীর গিরীন্দ্রনাথ গঙ্গোপাধ্যায়, অরেন্দ্রনাথ গঙ্গোপাধ্যায় ও উপেন্দ্রনাথ গঙ্গোপাধ্যায় স্মরণীয়। অরেন্দ্রনাথের “বৈরাগ্য যোগ” চিন্তনের মাত্রাধিক্যে কিছুটা আধুনিক হ’লেও এ তেমন অগ্রসর নয়। এ সম্মান তাই প্রাপ্য উপেন্দ্রনাথের। সমাজের ছাপ আঁকা হয়েছে তাঁর “রাজপথে”। দেশের অবস্থা এখানে কিছুটা ধরা পড়েছে নিপিকুলতার। এ হ’লো অসহযোগের পট-ভূমিকার আঁকা ছবি। রাজনীতি কেমন করে মনের গহনে এসে মানসিক রূপান্তর আনে, এ তারি পরিচায়ক। স্মৃতি অরেন্দ্র ও মাধবী-বিমানের জোড়া কাহিনী আবর্তিত হয়েছে ঘটনা-প্রবাহে। নারীপ্রেম ও স্বদেশীয়ানার বৈত লীলার দ্বিধা খণ্ডিত হয়েছে অরেন্দ্রের। বিধবস্ত ব্যক্তিত্বের রূপায়ন হিসেবে অরেন্দ্রের তাই স্মরণীয়। রাজনীতির বৈতরূপও প্রতিভাত হয়েছে দূরের নৈকটায়নে ও নিকটের দুরায়নে। দুইজোড়া ঘটনা নিয়ে গ’ড়ে উঠেছে “শশিনাথ।” একগুচ্ছে শশিনাথ ও লীলা, অজুগুচ্ছে বরেন ও সরস্ব। এদের মধ্যে প্রবৃত্তির যে সংঘর্ষ আছে তাতেই আখ্যানের পরিচয়। তবে আকস্মিকতার এসেছে অতি নাটকীয়তা, যা ছিঁড়ে দিয়েছে গল্পায়নের

স্বষ্টি। “অমূলভরু” মনস্তাত্ত্বিক ভিত্তিতে এগিয়ে চলেচে। সুবোধ-সুনীতির মনায়নে কৃতিত্ব ফুটেচে। উপভাসের নামই ইঙ্গিত কচ্ছে যে মিলনসম্ভাবনা যেন অমূলভরু। “অমলার” (১৯৫০) বিজয়নাথ-অমলার মিলনই কীর্তিত হয়েচে। অমলার চরিত্রের দৃঢ়তাই এখানে মুখ্য। “বিদ্বী ভাধার” (১৯৪৪) বিষয়-বস্তু হ’লো এম, এ-পাশিয়ে যুধিকার সঙ্গে ম্যাটিক-ফেলিয়ে দিবাকরের বিয়ে। এতে দু’জনেই খাপ খাইয়েচে দাম্পত্যবিলাসে। এরি মহিমা ধরা পড়ে শিবানী-নিশাকরের মিলনে। এখানে যে তথ্যের আমদানি হয়েছে, তার তত্ত্ব সম্বন্ধে সন্দেহের অবকাশ আছে। “অন্তরাগ” (১৯৪৫) মনস্তাত্ত্বিক উপভাস। এর উপজীব্য হ’লো স্বামী ও ভাইয়ের বিভেদ-হীনতায়। প্রভেদ হ’লো শুধু যৌনসম্পর্কে, স্ত্রী ও পুরুষের চেহারায়। তাই অযৌনসম্পর্ক যে বিভেদ রচনা করে তার জন্তে দায়ী সমাজ-সংস্কার। বিনয় ছিলো কমলার বাগ্‌দত্ত স্বামী। পরে প্রকাশ পেল যে সে কমলার হ’লো ভাই। প্রতিপাত্তের দিক থেকে সমস্তটি ভাববার মতো। এ যেন D. H. Lawrence এর Sons and Lovers এর উল্টো পিঠ। ফ্রেডেরী আবিষ্কারের মহিমা একে দিয়েচে জয়টাকা। “দিক্‌শূলের” বিষয় বস্তু হ’লো বিত্ত, বা দাম্পত্য জীবনে বিভেদ সৃষ্টি করে। রমাপদ ও সরস্বতী মধ্যে যে বিচ্ছেদ এসেচে তার জন্তে দায়ী তাদের শিশু পুত্রকে শালিকার কাছে পোষ্য দেওয়ার প্রস্তাবে। এতে একদিকে যেমন রমাপদ’র অভিমান, অন্যদিকে সরস্বতী বিপরীত মনোবৃত্তি। একই প্রস্তাবে যে বিপরীত প্রতিক্রিয়ার উদ্ভব হয়েছে, তাতেই আছে কালের খণ্ডিত রূপ। এখানে তাই মনস্তত্ত্বের রহস্য উদ্‌ঘাটিত হয়েছে। এ ছাড়া আছে আরো বই। তবে এখানে উল্লেখ-সাহিত্যের যে দু’টো ধারা লক্ষণীয়, তারি পরিচয় আছে। যৌনসম্পর্ক নিয়েই এগিয়েচে এক বাহু, আরেক বাহু চলেচে রাজনীতির সমসাময়িকতায়। একটি চিরন্তনী অস্ত্রটি সাম্প্রতিকী। এ দুয়েরি দোলায় ছলেচে গোটা সাহিত্য। এ সম্বন্ধে লেখক নিজেই বলেচেন : “সাময়িক ঘটনা এবং অবস্থার চাপ একটু মাত্রাতিরিক্তভাবে গায়ে এসে লাগুছে এবং উপভাস সময়ে সময়ে আত্মবিস্মৃত হয়ে ইতিহাসের বুলি আওড়াচ্ছে।” তবে এ ইতিহাস সরস ও সহজ। আর এইখানেই তাঁর বৈশিষ্ট্যের তুল্য শিখর।

(৩) চারুচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় (১৮৭৬—১৯৪৪)

প্রেমিক মাহুবে আছে হৃদয় ও শরীর। রবীন্দ্র-শরৎ সড়কে হৃদয়ের দিকটা যেমন খুলেচে, তেমন হয়নি শরীর। তাই বাস্তব ও বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিতে এও এলো এগিয়ে আর অলগো নতুনের দেয়ালি। এতে উদ্ভাসিত হ’লো যৌন দিকটা, বা এতকাল নিষিদ্ধ ছিলো। নিষিদ্ধ প্রেমের হ’লো নবরূপান্তর। এ ধারার বহনে

ধায়া কাজ করেচেন, তাদের মধ্যে উল্লেখযোগ্য হ'লেন চাকচক্স বন্দ্যোপাধ্যায়।
 ঐর সাহিত্যায়নে ছটি স্তর ধরা পড়ে। একটি তিলোত্তমাকল্প, অষ্টটি মৌলিক।
 “আশুনের ফুলকি” “সর্বনাশের নেশা” “অদর্শন” “জোড়বিজোড়” “নোজরছেঁড়া
 নোকা” প্রভৃতি প্রথম শ্রেণীভুক্ত। এগুলি তিলোত্তমাকল্প হ'লেও ভাব্যাকারের বৈশিষ্ট্যও
 লক্ষণীয়। বাঙ্গালী জীবনের বাস্তবায়নে এসেছে; কিছুটা স্বকীয়তা। “মমুনাপুলিনে
 ডিথারিগীতে” ক্ষণিকা বড়ো হ'য়ে দেখা দিয়েছে। “চোর কাঁটায়” সাধু মল্লিকের
 জীবনায়ন এবং মমতা ও পুণ্যপতির চরিত্রায়ন বেশ সরস ও আবেগবিহ্বল হয়েছে।
 দিশি-বিদেশী ধারার সমন্বয়ে গড়ে উঠেছে অনেক উপন্যাস। তবে রবীন্দ্র-ঋণ স্বীকৃতি
 পেয়েছে লেখকের “হুইতার” ও “হেরফের”-এ (১৯১৯)। আখ্যানবিত্তাস এ-প্রসঙ্গে
 স্মরণীয়। “হেরফেরে” রজত-শিশিরের বন্ধুত্ব বিবর্তিত হয়েছে পারিপার্শ্বিকের চাপে।
 রজতের গর্ব ও শিশিরের দারিদ্র্যাভিমান সহায়তাকরেছে চরিত্রায়নে। শিশিরের
 জীবন ছলেতে প্রণয়দোলায় বিছান্তের অভ্যাগমে। এখানে বাস্তববীণার রহস্তের
 সুরই বেজেছে। “দোটানায়” (১৯২০) অন্তর্দ্বন্দ্ব এসেছে হৈমবতীর মনে তরল ও
 গোবর্দ্ধনের উপস্থিতিতে। হৈমবতীর আত্মহত্যার কারণ হ'লো স্বকীয়া পরকীয়া-
 অবৈধের অভাবে। এখানে মনন এগিয়েছে মনঃসমীক্ষণে। কাজেই স্বকীয়তা
 আসতে বাধ্য।

এরপর মৌলিকতার পথ সূগম হ'লো। “শ্রোতের ফুল” (১৯১৫) স্বকীয়তার
 ভাস্বর। মৌনসম্পর্ক প্রকট হয়েছে এখানে। এ-ছাড়া উদগ্র সচেতনতা নজরে
 পড়ে। চরিত্রায়নে বিশিন একটু ভাবপ্রবণ। কালীতায়্য ও মালতী উল্লেখ-
 যোগ্য। তবে প্রেমামানন্দ র'য়ে গেছে উপেক্ষিত। চরিত্র-চিত্রণ তেমন ফোটেনি।
 “পরগাছায়” (১৯১৬) বাস্তবায়নের আর এক ভিষান। এর পর “পংকতিলক”
 (১৯১৯) ই লেখকের জনপ্রিয়তার জয়-ভিলক। এর মারফতে তিনি পেয়েছেন
 ‘বিশী’ জয়-মাল্য। প্রেমচক্রের ত্রিভুজ গ'ড়ে উঠেছে আভা-গোবিন্দ-নির্মলের
 ভালবাসায়। আভা জগন্নাথের বিবাহিতা স্ত্রী। স্বামী মারা যায়। তার পরে
 চলেছে তার দিগ্বিজয়ের সাধনা। এ তাই শরৎচন্দ্রের কমলেরই পূর্বাভাস। প্রাণ-
 প্রবাহে আভা এগিয়ে চলেছে। উপন্যাসের মৌলত্ব তাই ফুটেছে রবীন্দ্রনাথের
 বাণীতে—

পতিতা রমণী

মর্তে কলঙ্কিনী, স্বর্গে সতীশিরোমণি।

তুমি কি জানিকে বার্তা, অন্তর্গামী যিনি,

তিনিই জানেন তার সত্য কাহিনী।

মোট কথায়, চাকচক্সের ছাতি এখানে পরিস্ফুট। “হাইফেন” মলয়-মুহুরার
 প্রেমকাহিনী। মাঝখানে আছে অবিশি বিলোপ, যে হাইফেনের কাজ করেছে

মিলনের সেতু-রচনায়। মলয়প্রীতি ও মৃদুলা-আকর্ষণে প্রথমটিই জয়ী হয়েছে আর বিলোপ বন্ধুত্বের জয় ঘোষণা করেছে। “মন না মতি” উপজ্ঞাসে ব্রতভী-পলাশের দাম্পত্য সম্পর্কে উকা এনেচে উদ্ধার সুর। পলাশের আবরণে রূপায়িত হয়েছে মননের লীলা, যেমন স্বকীয়া, পরকীয়া ব্রতভী ও উদ্ধার। উপজ্ঞাসের নামেই আছে বক্তব্যের আভাস। স্থিতি ও চাক্ষু্যের, মনন ও আবেগের বিষয়ই হ’লো উপজ্ঞাসের প্রাণ-কেজ্জ। নিষিদ্ধ প্রেমের অভিযানে তাই চাক্ষু্যে শরৎপর্বকে আরো এগিয়ে এনেচেন বাস্তবায়নে। এ যে কতবড়ো বিপ্লব তাৎকালীন সাহিত্যে, তার পরিচয় মেলে “বিলী চাক্ষু্যে” সংজ্ঞায়।

(৪) নরেশ চন্দ্র সেনগুপ্ত (১৮৮২—)

বাংলা উপজ্ঞাস আদর্শ থেকে বাস্তবের দিকে নামতে শুরু করেছে অনেক আগে থেকেই। সময়ের অভিক্রমণে এর বেগ তীব্রতর হ’লো। বিশশতকের গোড়াতেই যৌনসম্পর্কে এলো এ-বাস্তবতা আর প্রকাশ পেল রবীন্দ্রনাথের “নষ্ট-নোড়ে” (১৯০১)। যৌনতাই উপজীব্য হয়েছে দেবর-ভাজের ব্যবহারে। পরে “চোখের বাগির” ভিত্তি দিয়ে এ এগিয়ে চললো। স্বাবীজিক ধারায় বাস্তবও এক রকমের রূপান্তরিত আদর্শ। তাই তীব্রতার সুর তেমন বাজেনি। এর পর শরৎচন্দ্রের আগমনে এলো বাস্তবের বিদ্রোহ রস, যা সমাজের বুক উথলে উঠেচে। এঁর “শ্রীকান্ত”, “চরিত্রহীন” ও “গৃহদাহ” নিষিদ্ধ প্রেমের প্রকাশ। এখানে সত্যিকার বিপ্লবের চিহ্ন নেই। বাস্তব এখনো অনেকটা পুরণো ধারায় চলেচে। সমাজ-সত্তার চিড় ধরেচে। তাই ভাঙ্গন-পথে দেখা দিয়েচে উচু-নিচুর প্রভেদ। এখানে শরৎচন্দ্রের দরদ আছে বটে, তবে পুরণো প্রসিদ্ধির জয় জয়-কার। তিনি সমাজের ভিত্তি পর্বত নাড়া দিতে পারেন নি। তাঁর ‘স্বামী’ এর উদাহরণ। স্বামী একটি ভাব। একে আঁকড়ে ধাকাতেই আনন্দ। তাই অভয়া স্বামীর সঙ্গে যব্ব কর্তে রাজী ছিলো, কিন্তু হ’য়ে উঠলো না স্বামীর বেজাবাতে। পুরণোকে নতুন হ’তে হ’লে চাই উপযুক্ত ষষ্ঠীকে। তাই এগিয়ে এলেন অজ্ঞাত রথীরা। “ভারতী” গোষ্ঠীর চাক্ষু্যে যৌন-বোধের প্রয়োগ দেখালেন “পঙ্কতিলকে” [১৯১১]। ঠিক এই সময়ে আর এক জন অবতীর্ণ হ’লেন সাহিত্য ক্ষেত্রে, যিনি যৌনজিজ্ঞাসাকে করেচেন পাংক্তয়। ইনি হলেন নরেশ চন্দ্র সেনগুপ্ত। এঁর নারক নারিকারা অপরাধপ্রবণ ও যৌনভিত্তিতে এগিয়ে এলো। পারম্পরিক সম্পর্ক এরি মারফতে গ’ড়ে উঠেচে। তাই এলো ‘ঠানদিদি’ (১৯১৮)।

নরেশচন্দ্রের উপজ্ঞাসে মোটামুটি তিনটি স্তরের সাক্ষাৎ মেলে। প্রথম স্তরে

আছে যৌনবোধের উদগ্রস্ততা বা আঘাত করেছে নীতিবাদকে—এমন কি অনেক জারগার ব্যাহত করেছে শিল্পায়নকেও। দ্বিতীয় ধাপে উদ্দেশ্যের চেয়ে শিল্পই বড়ো হ'য়ে দেখা দিয়েছে। তৃতীয় স্তরে বাস্তবের হয়েছে উদগতি আদর্শায়নে।

এবার প্রথম স্তরের কথা। এখানে অপরাধপ্রবণতা মাথা চাড়া দিয়েছে যৌন-বোধে। বস্তুত সমাজ চাইতে অচেতনাকে নিয়ন্ত্রণ কর্তে।

প্রথম স্তর

এখানে এসেচে বিদ্রোহ এ-নিয়ন্ত্রণের বিরুদ্ধে। 'গুডা' [১৯২০]

নীতিবাদকে কুঠারঘাত করে প্রবেশ করেছে সাহিত্যে। নারীকো প্রাণনের লীলায় এগিয়েচে। তাই তার মধ্যে জড় হয়েছে স্বামীত্যাগ, নাট্য-ব্যবসা, কামাভুরত', সমাজ-সেবা প্রভৃতি। এখানে প্রাণনের রূপরূপান্তরই চোখে পড়ে—এক একটি মূর্তি জীবন্ত। সমাজে এরকম নারীর আবির্ভাব নিশ্চয়ই অশুভ। তাই যেন নীতিবাগীশের দিকে তাকিয়ে লেখক জানিয়েচেন এ হ'লো গুডা অর্থাৎ মজলের অগ্রদূত। এক কথায়, লেখকের বক্তব্য হচ্ছে এই যে, যখন সমাজে স্বীকৃতি পাবে যৌনভিত্তি, তখনই আসবে সত্যিকার মজল কি সমষ্টি, কি ব্যষ্টির জীবনে। তাই দুঃসাহসিক অভিব্যক্তি আরও এগিয়েচে অস্বাভাবিক মনস্তত্ত্বের অবতারণায়। এরি নিদর্শন মেনে "রক্তের ঋণ," "পাপের ছাপ" (১৯২২), "রাজগী" ও "শান্তি"তে (১৯২১)।

এখানে অপরাধবিজ্ঞান এসে হাত মিলিয়েচে যৌনবোধে। উপজ্ঞানের নাম-করণে বিষয়বস্তুর পরিচয় হুটে উঠেচে। Havelock Ellis ও Freud হাত মিলিয়েচেন এখানে আর যৌন-জিজ্ঞাসার বান ডেকেচে। মানুষী পুণ্ডলাগার দরজা খুলে দেয়া হয়েছে। তাইতো "পাপের ছাপে" [পূর্বজ নাম 'মেঘনাদ'] মনোরমার যে পাপপ্রবণতা তা এসেচে তার জন্মের সঙ্গে সঙ্গে। এখানে নিয়তিবাদ মাথা চাড়া দিয়ে উঠেচে।

দ্বিতীয় পর্যায়ের উপন্যাসে উদ্দেশ্যের চেয়ে শিল্পায়নই বেশি ফুটেচে।

অবিজ্ঞিত বিজ্ঞানের বনিয়াদের উপরেই উঠেচে এ-ইয়ারং। "লুপ্ত-দ্বিতীয় স্তর

শিখার" পতিতা মালতীর দুটো দিক দেখান হয়েছে। পতিতার

স্নেহলীলতা প্রবাহিত হয়েছে বালক বটুর দিকে, আর গণিকার অস্ত্রের দিকে। মালতীর মানবতা যেন চাপা প'ড়ে গেচে পতিতাবৃত্তিতে। পারিপার্শ্বিকের চাপে লুপ্ত হয়ে যাচ্ছে মানবিক শিক্ষা। "অভয়ের বিয়ে" ও "তারপরে" (১৯০১) অভয়-মায়ী-সরমার জিজ্ঞাস আঁকা হয়েছে। সরমা অভয়কে ছেড়ে শেষে অভয়কে বিয়ে করেছে। এ যৌন-বোধের পরিচয় দেয়। "মিলন পূর্ণিমায়" ও "নিষ্কটকে" প্রণয়ের মনস্তাত্ত্বিক বিশ্লেষণ আছে। গৌরী-রেখার প্রণয়-সফার ও অলক-অঞ্জলির দাম্পত্য কলহ সূক্ষ্ম রেখার চিত্রিত হয়েছে। "সর্বহারায়" (১৯২৯) অসীম ও হরিহরের কাহিনী বর্ণিত হয়েছে। একজনের নাস্তিকতা, অস্ত্রের প্রণয়ের অনিবার্য ফল। এখানেও মনায়নের পরিচয় আছে, তবে শিল্পিক স্রবমার দিকেই নজরটা বেশি। তাই এ-স্তরে উদগ্রস্ততা ভেদন এসে আঘাত দেয় না। আঘাতের আদিক এখানে একটু আলাদা।

এ তরে বাস্তবতার রূপান্তর লক্ষণীয়। আদর্শায়নের দিকে ঝোঁকটা দেখা যায়। এ হিসেবে উল্লেখযোগ্য হ'লো “অগ্নি সংস্কার” (১৯২০) তৃতীয় স্তর ও “বিপর্যয়”। মনোরমা ও অনীতা চরিত্রে বিবাহ ও বৈরাগ্য যথাক্রমে ফুটে উঠেছে। প্রথমের জীবনে কল্লুসাধনাকে তুচ্ছ করে যৌবনই জরী হয়েছে আর দ্বিতীয়ে দেখা যায় “ভেন তাজেন ভুঞ্জীখা”র জয় জয়কার। সম্ভাবনার দুই সীমা যেন ভেসে উঠেছে। এখানে লেখকের উদ্দেশ্য প্রকাশ পেয়েছে নারীর ধর্ম-ইতিহাস-কথনে। এ-ধর্মসাধনাও এক প্রকারের নিষ্কৃতিমার্গ, যাতে ধরা পড়ে পলায়নী ভাবের বিকাশ। যৌবনের রাস্তা বন্ধ হওয়ায় এসেচে দুর্গতি। বিপত্তির কারণ তাই ক্রয়েড়ী অবিদ্যমান। এরি পরিচয় মেলে “তৃপ্তির” মিনতি চরিত্রে। অগ্নি-সংস্কারের থাকায় নবজীবন পেয়েচে সত্যেন ও ইলা। দাম্পত্যজীবনে বিরোধের ফাটল কেমন করে গজায় ও ক্রমে ক্রমে বাড়ে, এখানে আছে তার ক্রমিক বিস্তারের পরিচয়। “অস্তরায়”-এ (১৯৩১) শৈবলিনী দোল খেয়েচে সতীনাথ ও অম্লপমের মায়ফতে। সে খানিকটা অচলার মতো। স্ত্রীকে পাবে না বলে স্বামী অম্লপম শেষে চলে গেছে। এ ছাড়া আছে “সতী”, “প্রহেলিকা” প্রভৃতি, যা নিয়ে লেখকের গ্রন্থ সংখ্যা পঞ্চাশের উপর। নরেশচন্দ্রের তাই বৈশিষ্ট্য হ'লো যৌন সমস্যার গোয়েন্দা-গিরিতে। এখানে অপরাধের ভিত্তিও এসে পড়েছে। এরি ফলে অনেক জায়গায় শৈল্পিক স্বেচ্ছা চাপা পড়েছে উদ্দেশ্যের চাপে। অর্থাৎ যে পরিমাণে মনন হয়েছে, সে পরিমাণে শিল্পায়নের প্রাণন আসে নি। তাই সমস্যাসঙ্কুল প্রবন্ধই ভেসে উঠেছে, যেখানে তথ্যের বালুচরে রসের হয়েছে ভরাডুবি। তবুও নরেশচন্দ্র অরণীর এই জগতে যে, তিনি যে বাস্তবতার বীজ বপন করেচেন, তাই কাল-ক্রমে আধুনিক মহীর্কহে বিস্তার লাভ করেছে।

(৫) মণীন্দ্রলাল বসু (১৮৯৭—)

একদিকে বাস্তবায়ন ব'য়ে চলেচে, অতীতকে বাস্তব-আদর্শের মুক্ত ধারায় এসেচে রহস্যবিলাস। তারুণ্যের এ অভিযানে খেয়ালী কল্পনার বিস্তার হয়েছে। এতে ফুটে উঠেছে সাংস্কৃতিক বিপ্লবও। উনিশ শতকের তৃতীয় দশকে যেমন গড়ে উঠলো মধ্যবিত্তের পন্থনে ‘বাবুবিলাস’, বিশ শতকের তৃতীয় দশকেও এলো ‘বৈঠকীবিলাস’। বস্তুতঃ শতাব্দীর ব্যবধানে “বাবুবিলাস”র পরিণতিই হলো ‘বৈঠকীবিলাস’। এখানে ইংরেজি-শিক্ষিত বাবুরা ফ্যাসানেই গা ঢেলে দিয়েচেন। ফলে তাদের সংস্কৃতি বিস্তার লাভ করেছে Havelock, Ellis, Freud, Nietzsche, Schopenhauer প্রভৃতির মায়ফতে। এরি প্রতিভূ হলেন মণীন্দ্রলাল বসু। এর প্রতিভার উৎসসূলে বারো গোপনে কাজ করে যাচ্ছেন, তাঁদের বর্ণনা লেখক নিজেই দিয়েচেন : “বেদ হইতে

নীটসে, কাগিদাস হইতে শেলী, গতিয়ে, বাৎসর্য হইতে ফ্রেডেড সবই আমি পড়িয়াছি। কিছু দিন পূর্বেই বাটনের একাধিক সহস্র রজনী তৃতীয় বার পাঠ শেষ করিয়াছিলাম।” এই “বৈঠকী-বিলাস” ‘বালিগঞ্জ সংস্কৃতি’রই নামান্তর, যেহেতু এর বিকাশ বালিগঞ্জেই বেশি। এ বিলাসের পরিচায়ক হ’লো “রমলা” (১৯২২)। তারুণ্যের রঙিন বেলুনে কাহিনী উড়ে চলেচে। রহস্যের যাদুস্পর্শে এ-ছনিয়া স্বর্ণরাজ্যে রূপান্তরিত হয়েছে। তারুণ্যের মধ্যে তাই এ জনপ্রিয়তা অর্জন করেছে। আধুনিক যুরোপীয় শিক্ষার সংস্কৃতিবান নায়ক-নায়িকারা বুদ্ধিজীবী হ’লেও তারা কল্পনার রঙীন পাখায় এখানে-ওখানে ঘুরে বেড়ায়। খেয়ালী হ’লেও এরা একদম অবাস্তব, কাল্পনিক নয়। রক্ত-মাংসের সংস্রব আছে এদের সঙ্গে। এ তারুণ সমাজের মুখপাত্র, যাতে বাজে শুধু রহস্যের সুর। গল্পজীবনের কত চিহ্ন এখানে তাই স্বভাবতই অনুপস্থিত।

অত্যাশ্চর্য বইয়ের মধ্যে “স্বপ্ন”, “জীবনায়ন” ও “সহযাত্রিনী” উল্লেখযোগ্য। “জীবনায়নে” মনস্তত্ত্ব ফুটেচে বর্ণনার লিপিকুশলতায়। বস্তুতঃ সব উপভাসই মণীন্দ্র লালী আবেগে ভরপুর। এখানে যে জগতের পরিচয় পাওয়া যায় তাকে বলা চলে “সব পেরেছি”র দেশ। এ-ছনিয়ায় ফুল ফোটে, রঙের রং রেজিনী চলে, রঙের ক্ষিদের রঙ তৈরি। “বর্ণাননেকান্” বলসে ওঠে, যেমন,—“বিগোনিয়া ফুলের মত রাঙ্গা মুখ ঘিরিয়া কালো কেশের রাশি; তাহার উপর ফিউশিয়া ফুলগুলি নত হইয়া পড়িয়াছে। গারে শিটুনিয়া ফুলের রংএর এক আমার উপর এষ্টার ফুলের রংএর একখানি শাড়ি। মোজাবিহীন পায়ে ক্যাকটাসের মত লাল ভেলভেটের চটিজুতা”। মোটকথা মণীন্দ্রলাল স্তম্ভ সংস্কৃতির বাহক। কাজেই বাস্তবপন্থীদের পরিভাষায় তিনি পলায়নভংগুর। সমাজের ক্রমবিবর্তনে এর রঙ একটু ফিকে। তাহ’লেও, মল্লকান্ত জীবনদোলায়ও চাই একটু বৈচিত্র্য, একটু বিলাস, কিছুটা চিত্তবিনোদন। কালক্রমে বাস্তবায়নের হয়েছে জরজরকার। তা সত্ত্বেও লেখকের বাস্তব সংস্কৃতির রূপায়ন আঁকা রইল ইতিহাসের পটে, যার সন্মুখে কবির ভাষায় বলা যায়,—

‘ভার তার না রহিবে, না রহিবে দার’

(৬) কেদারনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় [১৮৬০—১৯৪১]

অনেকে ছোট গল্পে হান্তরসের আমদানি করেচেন বটে, কিন্তু উপভাস এ আওতার বাইরে র’য়ে গেচে। এ-অভাব যিনি দূর করেচেন তিনি হ’লেন কেদারনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়। অল্পপ্রাণে ও বিরোধাত্মকে যে রস উৎপলে ওঠে, তিনি তার পূজারী। কথায় যারপাচে যে শ্লেষের আঁতবাত্তি এখানে আছে তাই। তীরন্দাজ ব্যক্তির তীর ছুঁড়েই চলেচেন। জীবনের দুটো দিক আছে—মন ও হৃদয়। অল্পভূতির দ্রাবক

রসে ছন্দয় গলে ঝরে আর শোকাগ্নিকার হয় অভিব্যেক। কিন্তু মননে জীবনরসিক হয় পরিহাসমুখর। তাই আসে আফ্লাদিকা। এদিকে অগ্রসর হয়েচেন কেদারনাথ। তাঁর তুলিতে ফুটেচে 'অম্ভাব-অভিব্যোগের' অসঙ্গতি। এতে মনে হয় “এতো ভঙ্গ বঙ্গ দেশ তবু বঙ্গ ভরা।”

তাঁর উপজ্ঞাসে ধরা পড়ে জীবনের চিন্তনের দিকটা। তাঁর “শেব খেয়া” [১৯২৫] গাঙ্গৌর্যবাজক হ’লেও বিজ্ঞপের শানে শানান। এর উদাহরণ মেলে নিমাই নন্দীর চরিত্রে। তবু করণ রসই প্রাধান্য পেয়েচে। হাত্তরসের অপ্রতুলতার অস্ত্রে শৈল্পিক স্রবমার ব্যাঘাত ঘটেচে। তবে নবীন ও ব্রজবাবুর সমস্তা গভীর ও বিচিত্ররঙ। “ভাঙ্কুড়ীমশাই” [১৯৩১] যে হয়েছে ভাঙ্কামির মাত্রাধিক্য। ভাঙ্কুড়ীমশাই যেন Dickens এর Pickwick এর ধাচে পরিকল্পিত। তার দেহের মাপজোখ, মন্দির প্রবেশ প্রভৃতি হাত্তবহুলতার মুখর। তারপর আছে “সপ্তবিমণ্ডলে”র কথা। এরা হাসির নকসা হিসেবে উল্লেখযোগ্য; অক্ষর গুজরাটিগড়নে ঘনশ্রাবণ; কোরক রায় প্রাচীন কবি; বিমানশশী গল্প লিখিয়ে; অব্যক্তকুমার গবেষক; বেলোয়ারী স্বরলিপিতে সিদ্ধহস্ত; আলেখ্য চিত্র শিল্পী; কিংগুক বৈরাগী। গল্পারনে দেখা যায় কিংগুক বিরে করেছে ইরাকে আর ভাঙ্কুড়ীমশাই তাদের আশীর্বাদ করেচেন। এরপর “কোষ্টিয় ফলা ফলে” অনুসৃত হয়েছে আত্মজৈবনিক স্রীতি। সংলাপ ফুটেচে বাংলা, ইংরেজি ও হিন্দীতে। ঘটনার মাত্রাধিক্যে গাল্লিকতা ব্যাহত হয়েছে। হাত্তরসিকতা এসেচে সংলাপে ও চরিত্র-চিত্রণে। উপভোগ্য হয়েছে ধেমোশালিকের ইতিহাসকথন, জীবন্ত পিতার উদ্দেশে পিতৃ ঠাকুরের পিণ্ডদান ব্যবস্থা ও জয় হরির ঔদয়িকতা। পর্গবেক্ষণ রূপায়িত হয়েছে বর্ণনার, যেমন, “কিউল-ইন্টেশন ইহিতে অনুান পঞ্চাশ হাঁড়ি [কলস] দধি প্রভৃৎ রাতে কলিকাতায় চালান যায় এবং প্রাতে রবি বাবুর ভাষায়—‘বঙ্গ ভাষে আপনার গঙ্গোদকে অভিষিক্ত করে।’ এখানে হাত্তরসিক প্রয়োগ করেচেন বিশ্ব কবির ভাষা আর ছয়ের অসঙ্গতিতে ফুটেচে পরিহাস। তবে করণ রসের পরিচয়ও আছে। আজিজ ও মানবের বন্ধুত্বে এ দেখা যায়।

হাত্তরসের ফোয়ারা খুলে গেচে “আইহাজে” [১৯৩৫]। বাংরেজিয়ানায় এগিয়েচে এ রসধারা। এর বাকের পরিচয় মেলে কথার মারপ্যাচে। ‘আই’ ও ‘হাজে’র বিরোধেই যেমন আছে অসঙ্গতি, তেমনি শিবুর জীবনেও। সে “বি-এ পর্যন্ত পড়লে, কিন্তু বরাবরই লিখলে—আইহাজে”। দেশপরিভ্রমার এগিয়েচে শিবুর জীবনপ্রবাহ আর এ রূপ পেয়েচে আত্মকথায়। কাশী, ছাপরা, পাটনা, কিষণগঞ্জ, কলকাতা প্রভৃতি জায়গায় মিলেচে মানুষের সাক্ষাৎ। আলাপনা ব’য়ে চলেচে প্রতুল, অমূল্য, মুকুন্দ’র সঙ্গে। বাঙালী জীবনে একদিকে গড়িয়েচে হাসি, অল্প দিকে অশ্রু। এরি পরিচিতি বহন কচে কেদারনাথ বর্ণনা: “আমাদের আই (I) বলে কিছু নেই—সব it—3rd person singular। I টা আমাদের বুটো অভিনয়ের মুখোশ।” এতে তীরন্দাজ নিজেই ক্ষত বিক্ষত হয়েচেন। তাই ব্যঙ্গ রূপায়িত হয়েছে

আত্মকরণায়। “পাওনা” [১৯৩৬] উপজ্ঞাসে লেখক একেচেন পল্লীর ছবি। এ “উপজ্ঞাসচ্ছলে—সহরতলীর বাট বৎসর পূর্বের পল্লীসমাজের পরিচয় বা আভাস” দিচ্ছে। মামা ও অন্নদাকে কেন্দ্র করে এ গড়ে উঠেছে। অন্নদা বিথবাই র’য়ে গেলো শেষ পর্যন্ত, এদিকে মামার ছোয়াছুয়ির বাই চলে গেলো। এতে হাত্তরসের দিকটা ভেতন খোলে নি।

হাস্যরসের আমদানির জগে অরবীন্দ্র কেদারনাথ। এ এসেচে ভ্রমণ মারফতে। দেশপরিক্রমায় যে সব অসঙ্গতি দেখা গেছে, তিনি করেচেন তারি রূপায়ণ। আদিকের দিক থেকে উল্লেখযোগ্য হ’লো আত্মজৈবনিক পদ্ধতি। এধরণের উপজ্ঞাসগুলিই বেশি সার্থক হয়েছে। তবে শিল্পিক স্রবম। সব জায়গায় ফুটে উঠতে পারেনি। এরজগে দারী অতি কথনের বৃত্তায়ন। হাসির স্থূল দিকটার দিকেই তাঁর নজর বেশি। তবে এতে মিশেচে অশ্রু। দেশপরিক্রমায় এসেচে খেয়ালী কল্পনার বিহারও। উপজ্ঞাসের ব্যাপক ক্ষেত্রে হাত্তরসের প্রয়োগে লেখক অরবীন্দ্র। একালের শিল্পী হাসিকান্নার তাজমহল গড়তে পারেন, কিন্তু তাঁর সঙ্গে পিরামিডের দিন বুঝি সত্যি চলে গেছে।

(৭) বঙ্কিম-বন্ডন

শরৎপূর্বে উপজ্ঞাসের ধারা বয়ে চলেচে কখনো বঙ্কিমো, কখনো শরৎচন্দ্রীয়, কখনো বা সমাজতত্ত্বীয় পথে। মাঝে মাঝে যৌন ও অপরাধপ্রবণ মাহুঘের ও সাক্ষাৎ মেলে। তাই এসব বিভিন্নধারার পরিচয় দেওয়া যায় বিভিন্ন নামাঙ্কে। শরৎচন্দ্রের বাংলা-লীলা ভূমিকে কেন্দ্র করে যে দলের অভ্যুদয় হয়েছে, তাকে বলা বলে “ভাগলপুর-গোষ্ঠী” এঁদের মধ্যে অনেকেই শরৎচন্দ্রের আত্মীয়স্থানীয়। কাজেই এ দল গঠনে তার ব্যক্তিক প্রভাব ও কম অরবীন্দ্র নয়।

শরৎচন্দ্রীয় ছাতিতে ধারা ভাস্বর হয়েচেন তাঁদের মধ্যে বিভূতিভূষণ ভট্ট শর্তব্য। এঁর “স্বচ্ছাচারী” (১৯১৭) রহস্যের পাখায় চলেচে। সাময়িকীর প্রভাবই দেখা যায়, কিন্তু নতুনঘের কোন স্বাদ নেই এখানে। “সহজিয়ার” (১৯২২) গঠনশৈলী একটু আলগা ধরণের। দু’এক ফালি ঘটনার সমাবেশে অবিশ্রি লেখকের বৈশিষ্ট্য ফুটেচে। বাঙালীপণার বাড়াবাড়িতে যে উচ্ছ্বাস উৎসারিয়ে উঠেচে, তাতেই হয়েছে

নিরুপমা দেবী বিভূতিভূষণের সলিল সমাধি। তাঁর অমূল্য নিরুপমা দেবী (১৮৮৭-

১৯২১) [গুরুদেব অমূল্য] ও শরৎচন্দ্রের প্রভাবে প্রভাবান্বিত।

এঁর “অন্নপূর্ণার মন্দির” (১৯১৩) শরৎচন্দ্রের ‘অমূল্যের প্রেম’কে অরণে আনে। দারিদ্র্য ও তেজবিতার পরিচয়ে রসের উৎস খুলে গেছে। এখানে আছে শক্তিমত্তার ভিত্তান। নির্ভীকতা ও প্রেমের ফলস্বরূপ প্রবাহিত হয়েছে সত্যের চিঠিতে, বা বিবেচনের উদ্দেশ্যে লেখা। অন্নপূর্ণা, জাহ্নবী, সাক্ষী—চরিত্রগুলিও বেশ ফুটেচে।

এখানে ভাবাতিশয়া নেই। “উচ্ছ্বাস”এ [১২২০] কিন্তু কাঁচা হাতের ছাপ সুস্পষ্ট। দ্বী ইন্দ্রিয় ও অঙ্গবোধের যৌথপ্রভাবে রূপান্তর এসেচে প্রমোদের মনে। “দিদি” (১১১৫) নিরুপমার শ্রেষ্ঠ উপভাষা ও জনপ্রিয়। দাম্পত্য মনোমালিগ্নকে কেন্দ্র করে আবর্তিত হয়েছে এর ঘটনা-প্রবাহ। অমর, সুরমা ও চাকর সম্পর্কে এসেচে ঘাত প্রতিঘাতের ঘূর্ণি যা রূপায়িত হয়েছে স্বন্দ্র বিশ্লেষণে। ঘটনার সাধারণত্ব ও চরিত্রের সামান্ততাই সব চেয়ে বেশি চোখে পড়ে। বাস্তব ঘেঁষা হয়ে ঘটনা ও চরিত্র কেমন করে উপভাষা হ’য়ে উঠতে পারে এখানে আছে তারি পরিচয়। প্রতিভার স্পর্শ আছে এ-লেখায়। “বিশ্বলিপি” (১১১১) জ্যোতিষশাস্ত্রবিষয়ক। অন্ধ-বিশ্বাসেই এসেচে শৌকান্তিকা। মহেন্দ্র ও কাত্যায়নী বিশিষ্ট চরিত্র। প্রকৃতির পটে বাস্তবের হয়েছে রূপায়ণ, যেমন জ্যোতিষের ভূমিকার পারিবারিক রহস্য। শিল্পায়নের কোশলই এখানে জয়ী হয়েছে। অগ্রাচর চরিত্রের মধ্যে কামাখ্যানাপের ব্যক্তিগুরুত্ব উল্লেখযোগ্য। এরপর আদর্শ-বাস্তবের ফাটল দেখা দিয়েচে “শ্রামলীতে” [১১১১]। রেবা-অনিলের ব্যবহারে ভাবাতিশয়াই দেখা দিয়েচে। শ্রামলী চরিত্রের ক্ষুরগেই আছে মনস্তাত্ত্বিক বিশ্লেষণ। মোট কথা, নিরুপমার মার্জিত রুচি, বিশ্লেষণী ক্ষমতা ও সংযমই এনেচে শৈল্পিক সুষমা কথাসাহিত্যে, যা মহিলা লিখকের পক্ষে প্রশংসাহ।

অনুরূপ দেবী

এরপর অনুরূপাদেবী(১৮৮২—) উল্লেখযোগ্য। ইনি মজঃফরপুরে শরৎ-চন্দ্রের সাহচর্যে এসেছিলেন। কাজেই ইনি “ভাগলপুর গোষ্ঠীর” অন্ত-

ভূঁও। নীতিবাদের কাছে শিল্পায়ন মাথা নিচু করেছে। এ-পরাজয়ে অনুরূপার উপভাষা সাহিত্যিক উৎকর্ষ লাভ কর্তে পারেনি, যেমন পেরেচেন নিরুপমাদেবী। ফলে নীতির দিক থেকে ইনি প্রশংসা পেলোও, কথাশিল্প এতেও ব্যাহত হয়েছে। এঁর তুলনায় নিরুপমার স্বরস্বরে ভাষার লিপিকুশলতা অধিক চিত্তাকর্ষক। অনুরূপার উপভাষা আছে কয়েকটি বিশেষ স্তর। ঐতিহাসিক, সামাজিক, মনস্তাত্ত্বিক ও রাজনৈতিক নামাক এ-স্তরবিন্যাসে লক্ষণীয়। ঐতিহাসিক রসের আমদানী করেছে তাঁর “রামগড়” (১১০৩), যা বৌদ্ধযুগের স্মারক। এক একটি পরিচ্ছেদ এক একটি ইংরেজী বচনের পরিপূরক। এখানে বঙ্কিমী পন্থাই অমুসৃত হয়েছে। গৌতমবুদ্ধের আবির্ভাবও একে ঐতিহাসিক যথার্থ্য দিতে পারেনি। “ত্রিবেণী” (১১২৮) তে মহীপালের বিরুদ্ধে দাঁড়িয়েচে দিব্যোক ও ভীম প্রজ্ঞাপ্তির ত্রোতক হিসেবে। এরি ঘূর্ণাবর্তে চলেচে ঘটনার নাটকীয়তা, যা বিরোধের রূপায়ণ। এরপর দ্বিতীয় পর্যায়ে পড়ে ‘সামাজিক’ উপন্যাস। “পোষ্যপুত্র” (১১০৮) বিনোদের অভিমানই জুগিয়েচে প্রেরণা। আকস্মিকতার জন্যে বিপ্লবের কোন স্পর্শ ফুটে ওঠেনি। “জ্যোতিঃহার” (১১০৮) অগ্নিমা দাঁড়িয়ে আছে ধর্মের বাগ্‌বিতণ্ডাকে ভিত্তি করে। “গরীবের মেয়ে” [১১২৬] সুনীল-নীলিমা-সুলেখার জিভুজে দীপ্তিমান। নীলিমা গরীবের মেয়ে, সে পেলো শুধু সিঁথির সিন্দুর আর সুলেখা পেল বিয়ের ভোগৈর্ঘ্য সুনীলের কাছে। সুরটা কারণ্যের। এরপর “বাগ্‌দত্তা” (১১১৪) কৃত্রিমতা এসেচে ঘটনাবিন্যাসের জটিলতার।

শচীকান্ত-কমলা-মণীশের ত্রিভুজ গড়ে উঠেছে। শচীকান্তের মৃত্যু হ'লো, কিন্তু ত্রী কমলা স্বামীর বন্ধু মণীশের সঙ্গে ঘর করে নি।

এরপর আছে অত্থরণের কাহিনী যার জনপ্রিয়তা একটু বেশি। “মন্ত্রশক্তি” তে (১৯১৫) বাণীরই হয়েছে বিচ্ছিন্নবোধ। মনস্তাত্ত্বিকতায় এগিয়েছে কাহিনী। পতিভক্তির আদর্শ যে ভাবে ক্ষতবিক্ষত হয়েছে স্বামীবিষে, তারও পরিচয় আছে এখানে। “মহানিশা”র সঙ্গে তুলনীয় যতীন্দ্রমোহন বাগ্‌চির “অন্ধ বধু”। স্বামী ইরানবতীতে ডুবে মরতে যেহেতু সে অন্ধ। জীবনই এক মহানিশা যার অন্ধকারে নারীর জীবন ব্যর্থ হয়ে গেছে। বড় করণ এ কাহিনী। “মা” (১৯২০) অনুরূপার জনপ্রিয় উপন্যাস, যেমন নরুণমার “দিদি”। কাহিনীর পরিসমাপ্তি এসেছে, যখন মনোরমার ছেলে অজিত বিমাতা ব্রজরাজীকে মা বলে সম্বোধন করেছে। এখানেও ত্রিভুজ আছে এক স্বামী ও দুই স্ত্রীর পরিকল্পনায়। “জোয়ারভাটা” গড়ে উঠেছে সিভিলিয়ান স্বামীর সঙ্গে হিন্দুস্ত্রীর সংঘর্ষে। “উত্তরায়ণে” আছে গলিল-অর্ণল্ড-আরতির ত্রিভুজ। বিরোধের কাহিনী বয়ে চলেছে কখনো জ্বালায় কখনো মিলনের শান্তিতে। “পথের সাপী” কবি ও মল্লার বৈবম্যে আরম্ভ হ'য়ে জন্ম দিয়েছে বসন্তবাবুর পারিবারিক জটিলতা। এরপর মনস্তাত্ত্বিক উপন্যাস হিসেবে স্মরণীয় “হারানো খাতা”, যেখানে আত্মগোপনের রহস্য মাস্তাজাল বিস্তার করেছে। পরে অবিগ্রহ এর নিরসন হয়েছে নিরঞ্জনর ডায়েরী-প্রাপ্তিতে। রাজনৈতিক ধারার উল্লেখযোগ্য হ'লো “চক্র”, যাতে আছে তরুণ-কৃষ্ণ-বিনয়ের ত্রিভুজ। ঘটনাবর্তে বিনয়কে বরণ কর্তে হয়েছে বন্দীর জীবন। এর জন্ম দায়ী অবিগ্রহ তার প্রেম। গার্হস্থ্য জীবনে এনেছে এ দৌল। রাজনীতির কাছে প্রেম বড় হ'য়ে দেখা দিয়েছে “পথহারায়”। ত্রিভুজ এসেছে বিমলেন্দু, অসমঞ্জ ও উৎপলাকে নিয়ে। এ হ'লো রবীন্দ্রনাথের “গোরা”, “বয়ে-বাইরে” ও “চার-অধ্যায়ের” সংগোষ্ঠী। উপন্যাসের বহুলতায় এগোলেও অনুরূপা দেবী সত্যিকার কোন মৌল দৃষ্টির পরিচয় দেননি। পুরণেপন্থী হিসেবেই তিনি অনুসরণ করেছেন গতানুগতিকতা। অনেক জারগায় কাহিনী আবার মস্তবোর জগদলে ভারাক্রান্ত হয়েছে। শৈল্পিক সুষমার অভাব-বোধই পীড়া দেয়।

“ভাগলপুর গোষ্ঠী”র বাদে আরো অনেকে এগিয়েছেন বঙ্কিম ধারায়। এতে নীতিবাদই মাথা চাড়া দিয়ে উঠেছে। উল্লেখযোগ্য হ'লেন শচীশচন্দ্র চট্টোপাধ্যায়, হেমেন্দ্রপ্রসাদ ঘোষ ও ফনীন্দ্র নাথ পাল। এ-ছাড়া স্মরণে আসেন কালীপ্রসন্ন দাশ গুপ্ত ও যতুনাথ ভট্টাচার্য। নীতিবাগীশের ধ্বজা উড়িয়ে এরা ব্যক্তির পানে কুঠারাবাত করেছেন। ভাষাও এঁদের পুরণো—অনেকটা “শব পোড়া মড়া দাহে”র সমধর্মী। ভাব ও ভাবার মিলন না হওয়ায় এসেছে কৃত্রিমতা। সংস্কার ঐতিহ্যে স্বাস্থ্য রক্ষার প্রয়াসই ধরা পড়েছে। এ-প্রসঙ্গে হেমেন্দ্র প্রসাদের “প্রিয়া”, শচীশচন্দ্রের “কুন্তের ঝংকার” ও ফনীন্দ্রনাথের “স্বামীর ভিটা” ও “সইমা” স্মরণীয়। উপন্যাসের

নামেই আছে বিষয়বস্তুর পরিচয়। লেখন মোটামুটি ধরণের—জায়গার জায়গার ভাষার স্বচ্ছতা লক্ষণীয়। এ-ধারার পরিপূরক হলেন সত্যেন্দ্রকুমার বসু, সরোজ নাথ ঘোষ, দেবেন্দ্রনাথ বসু ও মাণিক ভট্টাচার্য। শেবের “বেদে” উল্লেখযোগ্য। সাহিত্য-ইতিহাসের পাদপূরণের অ্যেত্রে এরা স্মর্যব্য। নতুনত্বের কোনো আভাস নেই। শুধু পুরণো-প্রবাহই চলেচে ভাবের ভাসাগড়ার ভিতর দিয়ে।

(৮) ‘ভারতী’-বিহার

‘ভারতী’কে কেন্দ্র ক’রে এ-দুগে গড়ে উঠেচে যে-সাহিত্যায়ন, তাতে ধরা পড়ে যে বিশিষ্ট বিন্দু, তার পরিচিতির প্রয়োজন আছে। এর মধ্যে উল্লেখযোগ্য প্রেমাকুর ই’লেন প্রেমাকুর আতর্খী (১৮৯০—), যিনি গল্পায়নের বিশিষ্ট ক্ষমতা আতর্খী নিয়ে অবতীর্ণ হয়েচেন। একদিকে যেমন গাল্পিকতার সরস প্রবাহ অত্য়দিকে তেমনি রহস্যের সঙ্গে ব্যঙ্গের মিশেলি। হান্তপরিহাসে গল্পায়ন উন্মিগুগর হয়েচে। তাই প্রেমাকুরের কাছে হান্তই শুধু একমাত্র কথা নয়। এখানে নেমে এসেচে তুংথের রাজ্যও, যা বিস্তার লাভ করেচে পাত্রপাত্রীর সংলাপে ও কর্মে। ছোট ছোট তুংথ নায়ক নায়িকার মনে যে আলোড়ন এনেচে, তারি তুলিকর তিনি। ফলে “মনোজ ভাব তরঙ্গে”ই এগিয়েচে তাঁর উপভাষা। “ঝড়ের পাখী” (১৯২৩), “ভুইরাজি” (১৯২৭), “অচলপথের রাজী” “অরুণা” ও “প্রবাসী” এ প্রসঙ্গে স্মরণীয়। এখানে একটা নবযুগের পূর্বাভাস। যে বিরাট বিপ্লবের ঝড় বইচে, তারি কণায়ণ। “ঝড়ের পাখী” তাই সার্থক নামকরণে। এখানকার ব্রাহ্মণবিবাহ-চিত্রণও স্মরণীয়। উপভাষার বাস্তবায়ন ধরা পড়েচে অন্ত্যজদের প্রবেশাধিকারে। লেখক এরও পরিচয় দিয়েচেন তাঁর “চায়ার মেয়ে”তে। এ ই’লো গণসাহিত্যের অগ্রদূত। চিত্রজগতে বছদিন অবলুপ্তির পর তিনি আবার সাহিত্যক্ষেত্রে আত্মপ্রকাশ করেচেন তাঁর “মহা-হুঁবির জাতকে” [১ম পর্ব—১৯৪৪; ২য় পর্ব—১৯৪৭]। Rip Van Winkle এর মতো তিনি এখন মহাহুঁবির, যিনি কথা কইচেন স্মৃতি রোমহুনে। এ ই’লো শরৎচন্দ্রের “শ্রীকামেশ্বর” স-গোত্রীয়। আত্মজীবনিক ই’য়েও গল্পায়নের ধারা এ অক্ষুন্ন রেখেচে। কথাভাষায় ফুটে উঠেচে ভবযুগের জীবন-কাহিনী, জন্ম যাযাবরের প্রাণ-লীলা। ব্যঙ্গের সঙ্গে ভ্রমণের রহস্য মিলে একে করেচে অপরূপ। মাঝে মাঝে হুঁখনী গোষ্ঠাদিদি স্মরণ করিয়ে দেয় শরৎচন্দ্রের অন্নদাদিদিকে। ফলে করুণ রসই উবেল ই’তে চাইচে, কিন্তু পারেনি ব্যঙ্গতটভূমির জত্য়। লেখকে বাউলের চেহার। রপায়িত হয়েচে মহাহুঁবিরের চিত্রণে : “আমার ভিতরকার সেই লোকটি, সে আমার কখনো কোথাও ঘর বাঁধতে দিলেনা, সেই চির-উদাসী আবার একদিন মাথা ঝাড়া দিয়ে উঠলো।” বস্তুত এই ই’লো গোটা উপভাষার প্রাণরস। ভয়ানক ও হান্তরসের মিশ্রণ হয়েচে

দ্বিতীয় পর্বের বিমানবিহারীচন্দ্র ও খণ্ডর মশাইয়ের চিত্রণে। উপমায় এসেচে দক্ষবজ্ঞ-নাশের উল্লাস ও শিবের “সতীদে সতীদেয়” চাঁৎকার। দশাখমেধ “বাট, ভরজিনী, ব্রাক্‌উৎসব, গড়ের মাঠের কুচকাওয়াজ প্রভৃতি বেশ উপভোগ্য হয়েছে। শরৎচন্দ্রের রাজলক্ষীর ছায়া এসেচে “দিদিমণি ভিখারিনী”তে। এক কথায় বলা চলে, প্রেমাক্ষয়ের লিপি কুশলতা আছে, যা ব্যঙ্গ ও করুণায় গল্প জমাতে পারে। এর সঙ্গে আছে গণসাহিত্যিকের দৃষ্টিভঙ্গি, যা বাজীকর, চাষার মেয়ে প্রভৃতিকে সাহিত্যের ভোঞ্জে নিমগ্ন জানাতেও কুণ্ঠিত হয় না। আর এখানেই তার বৈশিষ্ট্য।

সৌরীন্দ্রমোহন মুখোপাধ্যায় (১৮৮৪-) ‘ভারতীর’ একজন প্রবীন লিখিয়ে।

সৌরীন্দ্রমোহন রবীন্দ্রপূর্ণে প্রভাত কুমারের যে স্থান, এ পূর্বে সৌরীন্দ্রমোহনের মুখোপাধ্যায় স্থানও কতকটা সেরকমের। অবিশিষ্ট প্রভাতকুমারের মত অতটা পারদম ইনি নন। ঘরোয়া পরিবেশের লঘু চিত্রণে স্মরণীয় সৌরীন্দ্রমোহন। ইনি একাধারে কবি, ঔপন্যাসিক, নাট্যকার ও গান-রচয়িতা। বহু-গ্রন্থের সন্ধান এর প্রাপ্য। শতাধিক উপজ্ঞানের খ্যাতি আছে এর। সাধারণ সুখদুঃখের চিত্রণেই তাঁর প্রতিষ্ঠা। জটিলতার চিহ্ন নেই কি চরিত্র-চিত্রণে, কি আখ্যান-বিশ্লেষণে। “কাজরী” একখানা দাম্পত্য প্রণয়ের চিত্র। এখানে আছে বিবাহিত নরনারীর মান-অভিমান। এ-ছাড়া আছে “আঁধি”, “লজ্জাবতী”, “সাহসিকা”, “নারী ও রোমান্স”, যা তাঁর শক্তির পরিচায়ক। হাল আমলের কথাভাষায় লেখা “রাঙামাটির পথে” [১৯৪০] লেখক একটু জটিলতার দিকে ঝুঁকেচেন। কাহিনী-প্রবাহে এনেচেন তিনি : ছুটি প্রেমের ত্রিভুজ—এক আভা-প্রতিভা-সম্ভাব; দুই, বিমল-অলকা-বিভাবরী। অলকার মধ্যে আছে ঐতলীলা—প্রেম ও চলচ্চিত্র। বিমল এরি উটোপিঠ। তার আছে অলকাকান্তি ও সিনেমা-প্রীতি। এই অন্তঃস্বন্দেহ দোলায় ফুটেচে মনস্তাত্ত্বিক বিশ্লেষণ। ঘটনার তাই পরিণতি পেয়েচে শোকান্তিকায়। তবে বৈশিষ্ট্যের ছাপ আছে গল্পায়নে।

এর পরে হেমেন্দ্রকুমার রায় [১৮৮৮—] ওরফে প্রসাদ দাস রায়। হেমেন্দ্রকুমার রায় শেষেরটি পিতৃদত্ত নাম আর প্রথমটি বি-নাম বা ছদ্মনাম। খেয়ালী (১৮৮৮—) কল্পনায় এবং গোস্বামী গল্পে দক্ষতা দেখালেও তাঁর প্রতিভার পরিচয় মেলে উপজ্ঞানেও। এখানে আছে যেমন তাঁর গল্পায়ন, তেমনই তাঁর বাগ্‌সংঘম। আখ্যান-পরিকল্পনায় ও আছে নতুনত্বের ছাপ। “আলোরায় আলো”, (১৯১৮), “পায়ের ধূলা” (১৯২১) ও “ঝড়ের যাত্রী” (১৯২৩) এ প্রসঙ্গে স্মরণীয়।

দ্বিতীয় বইয়ে সংস্কার প্রচেষ্টা লক্ষণীয়। সমাজ-ত্যাগ নারীর স্থান নিয়ে যে-সমস্ত স্থুলিয়ে উঠেচে, এখানে আছে তারি রূপায়ণ। এরি উদগ্রতা প্রকাশ করেছে “ঝড়ের যাত্রী”। এরকম উদার দৃষ্টি তৎকালীন সাহিত্যে সত্যি বিস্ময়কর। নির্ঘাতিত নারীত্বের প্রতি দরদ-প্রদর্শনে গণসাহিত্যের পথ হয়েছে সুগম। তবে এতে শরৎচন্দ্রীয় ছাতির ঝলমলানি চোখে পড়ে। পুরণো ধারার

পাশে পাশেই বসে চলেচে নতুনের ভাগীরথী। পূর্বসূরীদের কাছ থেকে উত্তর-সূরীরা পেয়েচেন চিন্তনের জলপানি। কিন্তু নতুনদের খাল কেটে যে বান বইয়েচেন তাঁরা তা বিশ্বয়ের। এই খনন কাজে অনেকেই সহায়তা করেচেন। তাঁদের অনেকের নামই আজ বিলুপ্তির ঝড়ে মুচে গেচে, যদিও পরোক্ষ ভাবে তাঁদের দান কিছুটা রয়ে গেচে। কিন্তু জীবনের স্বাক্ষর নিয়ে সে-নাম আজ আর বেঁচে নেই। বিশ্বস্তির আগার থেকে তাঁদের হৃৎকজনকে টেনে বের করা যায়। এদের মধ্যে স্মরণীয় হলেন সুরেশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়।

ইনি ‘ভারতী’র বৈঠকে মাঝে মাঝে যাতায়াত করতেন। তাঁর সুরেশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় ব্যক্তিকীবনের স্ব-তন্ত্র স্পৃহা সাহিত্য-জীবনকেও রূপান্তরিত করেছে। এ কিন্তু এসেচে বিদিশি ভাবের সঙ্গে। তাঁর “জ্ঞানান” প্রতিভার পরিচায়ক। এখানে যে শক্তির পরিচয় আছে, তাতে মিলেচে “চক্ষু, হৃদয় ও বুদ্ধি।” এ তিনের সমন্বয়ে এসেচে ঐক্য। সত্য শিলাসা অমুভূতির রসে সম্ভবিত হয়েচে। “চিত্রবহা” তাঁর লেখনীর চিত্রালি। এ-ছাড়া আছে “হানাকী”, “বনম্পতির অভিযান”, “নামিকো” ও “আলুপোড়া” প্রভৃতি। এতে ফুটেচে যুগের দাবী। প্রগতির পথে তাই সুরেশচন্দ্র।

(৯) মহিলামহল

শিক্ষাবিস্তারের সঙ্গে সঙ্গে মহিলাদের ভেতর এসেচে নবজাগরণ, যাতে তাঁরা সজাগ হয়েচেন নিজদের অবস্থা সম্বন্ধে। যে সমাজ-ব্যবস্থার চাপে নারীর ভাগ্য নিকৃশিত হচ্ছে, তারি দ্যৌতক হিসেবে জুঁটো ধারার পরিচয় মেলে। এক, সমাজ-ব্যবস্থার প্রতি বিদ্রোহ; দুই, গতানুগতিকতার অমুসরণ। প্রথমটির জন্তে শরৎচন্দ্র যে ভাবে দায়ী, অত্র কেউ ঠিক সেইভাবে নন। মহিলাদের বেশির ভাগই পুরাতন-পন্থী। তাঁরা দাঁড়িয়ে আছেন ভৃগুসংহিতা বা মনুর অমুশাসনের উপর। পুরাতনের জের টেনে চলেচেন অমুরূপা দেবী, নিকৃপমা দেবী, কুসুমকুমারী দেবী প্রভৃতি। কুসুম কুমারীর “শুভবিবাহ” এ-প্রসঙ্গে উল্লেখযোগ্য। এর পর কিছুটা নতুনদের দাবী কণ্ঠে পারেন শৈলবালা ঘোষজায়া, যিনি হিন্দু মুসলমানের মৈত্রী গঠনে সহায়তা করেচেন। তাঁর “শেখ আলু” (১৯১৭) ও “মিষ্টি সন্ধ্যা” [১৯২০] মুসলমানদের জীবন নিয়ে লেখা। শেখ আলু মুসলমান ড্রাইভার, যে হয়েছে উপগ্রাসের নায়ক। অবহেলিত সমাজের চিত্রণে এসেচে গণসাহিত্যের আমেজ। আলু চৌধুরী সাহেবের বাড়িতে প্রেমের ছায়ায় ছলেচে। তাই সে পুণিশের চাকরী নিলো। এতেও শান্তি না আসাতে সে জাহাজে ক’রে গেল বিদেশে। সমুদ্র ও জাহাজের বর্ণনা চমৎকার। মানসিক বন্দ ও রূপান্তরিত হয়েছে। এরপর আছে “নমিতা” (১৯১৮) “জন্ম অপরাধী” (১৯২০) ও “অরু” (১৯৩২)। শেষেরটিতে স্ত্রী অরুণভারী কঙ্কসংধানই ফুটেচে স্বামীর অত্যাচারের পটে। “বিভ্রাটে” সিদ্ধবাবার সাহচর্যে মজলা হয়েছে সম্ভান-সম্ভবা। বর্ণনা ও সংলাপ বেশ ভালো। তারপর “তেজস্বীতে” সার্থকতা এসেচে তৃপ্তির সঙ্গে

শঙ্করের বিয়েতে। স্ত্রীমানার উগ্রতা এখানে তেমন ফোটেনি। তবে সত্যিকার নতুনত্ব এসেচে কালোজি শিক্ষিত মহিলা লিখিয়েদের আবির্ভাবে। এ প্রসঙ্গে শান্তা দেবী ও সীতা দেবীর নাম কৰ্ত্তে হয়। কাজেই এ দু'খারায় গ'ড়ে উঠেচে বিরাট কথাসাহিত্য।

পুরণো প্রসিদ্ধির অমূল্যরূপ আছে ইন্দিরা দেবার [ওরফে সুরূপা ১৮৭২-১৯২২] রচনায়। ইনি অনেক গল্পও লিখেচেন। উপন্যাসের মধ্যে “স্পর্শমণি” (১৯১৭) অস্বস্ত্য দাম্পত্য মনোমালিন্যের চিত্র হিশেবে। কল্যাণীকে ভালবাসা সম্বন্ধে সতীনাথ বিয়ে করলো উমাকে। এখানে পতন হ'লো শৌকান্তিকার এবং প্রথম খণ্ডে ও দ্বিতীয় খণ্ডে কল্যাণী ও সতীনাথের পৃথক জীবনযাত্রার কাহিনী আছে। তৃতীয় খণ্ডে ছল ভাঙলো নাটকীয়ভাবে। সতীনাথ জানতে পারলো কল্যাণীর বিয়ে হয়নি।

কল্যাণীর মৃত্যু দেখা সম্ভব হয় নি সতীনাথের। পরে প্রথম স্ত্রী মনে ক'রে সতীনাথ কল্যাণীর মৃতদেহে আলতা-সিঁদুর পরিয়ে দিলো। এখানে শক্তিমত্তার পরিচয় আছে। গল্পায়ণও বেশ ব'য়ে চলেচে। এরপর প্রভাবতী দেবী সরস্বতী। ইনি বহুপ্রস্থ।

তবে বহুলতার তুলনায় সত্যিকার প্রতিভার স্পর্শ খুব কমই আছে। প্রভাবতী দেবী সরস্বতী বইয়ের মধ্যে নাম করা যায় “অন্ধ” [১৯২৫], “আয়ুয্যতী”, “বিজিতা”, “হৃদয়ের টাপে”, [১৯২৪], “দানের মর্যাদা” (১৯২৫), “জাগরণ” (১৯২৬), “মুক্তি আত্মান” [১৯২৬] প্রভৃতি। “সংসার পণের যাত্রীতে” (১৯২৫) কল্যাণী-রবীনের গার্হস্থ্য চিত্র ফুটেচে। “স্বামীশ্রী”তে পুরণো সংস্কারের প্রবহমানতাই ধরা পড়ে প্রিয়ব্রত ও করুণার কাহিনীতে। স্বামী অত্যচারী, কিন্তু স্ত্রী সহনশীল। একদিকে পরনিগ্রহ, অত্যাধিক আত্মনিগ্রহ। “নিশীথের চাঁদ”-এ জয়ন্ত এসেচে জগন্নাথ মিত্র ও সুরপতি দত্তের বিরোধের মাঝখানে। এই জয়ন্ত হ'লো জগন্নাথের শ্রালক-পুত্র। তাই প্রণাম গ্রহণ না করেই চ'লে গেলো সুরপতি। কোন বৈশিষ্ট্যের পরিচয় নেই এখানে।

নতুন দৃষ্টিভঙ্গি নিয়ে এসেচেন সীতা দেবী। ইনি ‘প্রবাসী’-প্রতিষ্ঠাতা রামানন্দের চট্টোপাধ্যায়ের কন্যা। “হিন্দুস্থানী উপকথা” নিয়ে সাহিত্যিক জীবন সীতা দেবী (১৮৯৫—) আরম্ভ ক'রে এগিয়েচেন দুহস্তর জীবন-জিজ্ঞাসায়। তার “পথিকবন্ধু” [১৯২০] প্রকৃতির পটে আঁকা ছবি, সেখানে ফুটে উঠেচে দেবপ্রিয় ও অনিন্দিতার প্রেম-কাহিনী। পথের বন্ধু পদাতিকের চালে চলেচে বহু প্রকৃতির সমাবেশে। তাই কখনো সাঁওতাল পরগণার উর্বরতা, কখনো বা পুরীর সমুদ্রতীরের তীর্থলতা এসে দোলা দিয়েচে। নায়ক নায়িকার পথ সুগম হয়েছে কাহিনীর জটিলতা না থাকায়। “রজনীগন্ধা” (১৯২১) ক্ষণিকা চেয়েচে অনাদিনাথকে, কিন্তু পেয়েচে চন্দ্রকে। এদিকে অনাদিনাথ মনোজাকে পেয়েও হারিয়েচে। মনস্তাত্ত্বিকতার এগিয়েচে গাঢ়িকতা আর ভাব ও সংঘমে সরস হয়েছে। বিদ্রোহের স্বর চালা আছে এখানে। “বহু” নারীপ্রগতি এক ছুঁবার স্রোতে ভেসে চলেচে। তাই তো সুবর্ণা চলেচে স্বামী ক্রীবিলাসকে ছেড়ে স্মরণের দিকে। সুবর্ণা মোহমুক্ত জীব, ক্রীবিলাসও দানবিক চরিত্র।

“পরভূতিকার” (১৯৩০), পুত্র কথার বিনিময়ে গড়ে উঠেছে প্রেমের লীলা। ভানুমতীর হ’লো পুত্র, কিন্তু পেলো কন্যা। পরে কন্যা কৃষ্ণা প্রেম করেছে সুখীর সঙ্গে, সে হ’লো ভানুমতীরই পুত্র। এদের মিলনে ঘটেছে উপন্যাসের পরিসমাপ্তি। আকস্মিকতার এসেছে একটু অবাস্তবতা। এ-ছাড়া আছে “মাতৃশ্রাব” ও “জন্মগত” উপন্যাস। প্রেমের দিকটাই দেখিয়েচেন লেখিকা যৌনসম্পর্কের ভিত্তিতে। তবে ভাষার সরসতা বেশ উপভোগ্য।

এরপর এলেন শান্তা দেবী, যিনি প্রথম প্রবন্ধ লিখে নাম করেচেন। তা সত্ত্বেও উপন্যাসের খ্যাতিও কম নয়। সহোদরা সীতা দেবীর সঙ্গে শান্তা দেবী (১৮৯৪ -) সহযোগিতায় ইনি লিখেচেন “উত্তানলতা,” যা স্মরণ করিয়ে দেয় গার্হস্থ্য গণ্ডি। শিবের ও মুক্তির চরিত্র তেমন স্পষ্ট না হ’লেও রচনা শৈলী অনবদ্য। এদিক থেকে তিনি সীতা দেবীর চেয়েও বেশি কৃতিত্বের পরিচয় দিয়েচেন। “অলখঝোরা” আছে সাধুভারার প্রয়োগ। সুধার জীবনে এসেছে যে অশ্রুর অলখঝোরা, এখানে আছে তারি পরিচয়। তপনের মন দোটানার টানা হয়েছে সুখা ও হৈমন্তীকে বিরে। এদিকে কিন্তু সুধার সঙ্গিনী মিলির মিলন হয়েছে সুবর্ণের সঙ্গে। তপন সুখাকে গ্রহণ করবে কিনা এই চিন্তায় আকুল হয়ে “নয়ান জোড়ে” ফিরে এলো সুখা গার তার গও বেয়ে জল ঝরতে লাগলো। “মুক্তির সোরভে” সবই ভরপুর। জীবন-দোলায় গৌরীর জীবনেতিহাসই বর্ণিত হয়েছে। সমগ্রাই ব্যক্তির উপর মাথা চাড়া দিয়ে উঠেছে। মনস্তত্ত্বের দিক থেকে গৌরীর চরিত্র বেশ ফুটেছে। একে সমস্যামূলক উপন্যাস বলাই সমীচীন। ‘চিরন্তনীতে’ করুণাও সুপ্রকাশের প্রণয়লীলা আর্ষিত্য হয়েছে। সুপ্রকাশের ভ্রমণ ও করুণার নিশ্চেষ্টতা মনোবিকলনে প্রকাশ পেয়েছে। মনোবিকলনের স্তরগুলি রূপায়িত হয়েছে ভাষার সংযমে ও প্রকৃতির শ্রুতিময়। লেখিকা এখানে উজাড় করে দিয়েচেন তাঁর কল্পনা ও দরদ। করুণার জীবন শতদল বিকাশে অসামান্য ক্ষমতার পরিচয় আছে। এ সব মিলে শান্তা দেবী পরিচয় দিয়েচেন সরস ভাষার ও মনস্তত্ত্বের। কাজেই শৈল্পিক সৃষ্টিময় সীতা দেবীর চেয়ে শান্তাদেবী বেশি এগিয়েচেন। ঝরঝরে ভাষার বিকাশে মহিলা-উপন্যাসও তাই অগ্রগতির সাক্ষ্য দেয়।

এ-ছাড়াও অনেকে লিখেচেন। তাঁদের মধ্যে রাধারাণী দেবী [ওরফে অপরাভিতা] স্মরণীয়। এঁর কবিতা উপন্যাসের চেয়ে বেশি সার্থক হয়েছে। শরৎচন্দ্রের “শেষের পরিচয়ের” সমাপ্তিটা তাঁর লেখা। পূর্ণশক্তি দেবীর “পথে বিপথে” ও পুষ্পলতা দেবীর “মরুভূমি” এ-প্রসঙ্গে উল্লেখযোগ্য। তবে এখানে কোন মৌলিকতার পরিচয় মেলে না। নারীজাগৃতির সাড়া হিসেবে এঁরা স্মরণীয়। বেশির ভাগ জারগারই দেখা যায় পুরণো প্রসিদ্ধির অনুবর্তন। এখানকার পরিবেশ ও ফুটেছে গার্হস্থ্যচিত্রণে। এর মধ্যে Jane Austen বা Virginia Woolfe এর মতো লিখকের আবির্ভাব নেই। তবে নবযুগের পূর্ণাঙ্গাই আঁকা রইল এখানে।

আধুনিক পর্ব (১৯৫০-৫২)

রবীন্দ্র শরৎচন্দ্রের পর কথা সাহিত্যের যে প্রবাহ চলেচে তার বাকের পরিচয় মেলে 'আধুনিক' সংজ্ঞায়। ব্যক্তি ছেড়ে এ মনের অন্দরে প্রবেশ করেছে। রসিক প্রেমিক মানুষের তাই নব নব রূপান্তর। যৌন, সমাজতান্ত্রিক, মানসিক ও প্রৌল-টারীর মানুষের আবাহন হয়েছে এখানে। পাশে পাশেই বিভিন্ন ধারা ব'য়ে চলেচে। সমাজের ভাঙনধারায় এগিয়ে এসেচে এরা। মধ্যবিত্ত কেলাস খান খান হ'য়েচে ভেঙে। রাষ্ট্রিক দিক থেকে যেমন আছে নৈরাশ্র, তেমন জনসাধারণের দুঃখ দুর্দশা বিস্তারিত। এরপর মিলেচে মানস রাজ্যে বৈজ্ঞানিক আবিষ্কার। সমাজ যেমন ভাঙচে, তেমন পরমাণু ও। তাইতো ইলেকট্রন, প্রোটন, ফোটন ও মহাকর্ষের জায়গায় এলো নিউট্রন ১৯৩১ এর আবিষ্কারে। শুধু তাই নয় পজিট্রন, মেসন, এবং পাইয়নও। বস্তু বিশ্ব যে ভাবে ভেঙে যাচ্ছে তারি টেউ এসে লাগলো সমাজ, রাষ্ট্র ও ভৌম আভিজাত্যে। তাই আধুনিক পর্ব হ'লো এই ভাঙনেরই ইতিহাস। এরমধ্যে বিশ্ববৃদ্ধির দ্বিতীয় পর্যায়ও এসে গেচে আণবিক শক্তির দানবিক লীলায়। এরি মারফতে পৃথিবী এগিয়ে চলেচে অরওয়েলের "উনিশ শো চুরাশির" দিকে, ওয়েগেল উইক্লির "এক ছনিয়ায়", তবে দুই বিভিন্ন শিবিরে। একনায়কত্বের কর্তৃত্বই হ'লো এই ঐক্যের ভিত্তি। ফলে বিশ্বের চিন্তাধারাও এসে দোলা দিয়েচে বাংলা দেশে ও সাহিত্যে।

"কল্লোল" ই এই কল্লোলের অগ্রদূত, যা এলো দীনেশ রঞ্জন দাসের সম্পাদনায় ১৯২৩ এ। ভোগসর্বস্ব দেহবাদ বা উদগ্র যৌনতারই নামান্তর, তাই মাথা চাড়া দিয়ে উঠলো। তাইতো "কল্লোল" বলতে বুঝায়, "উদ্ধত যৌবনের ফেগিল উদ্দামতা, সমস্ত বাধা বন্ধনের বিরুদ্ধে নির্বারিত বিদ্রোহ, স্থবির সমাজের পচা ভিত্তিকে উৎখাত করার আলোড়ন।" এ আবার ভেঙে ত্রিধা হ'লো. যার আরদুটো রূপ হ'লো "কালিকলম" [১৯২৬] ও "প্রগতি" [১৯২৭] প্রথমের সম্পাদনা করলেন প্রেমেন্দ্র মিত্র আর দ্বিতীয়ের বুদ্ধদেব বসু। আর 'কল্লোলে'র পুরোভাগে রইলেন অচিন্ত্য কুমার সেনগুপ্ত। সঙ্গে সঙ্গেই সমসাময়িক "সংহতির" [১৯২৩] ও জন্ম হ'লো মুরলীধর বসুর সম্পাদনায়। এ হ'লো "শিলীভূত শক্তি", যা শ্রমজীবীদের প্রথম মুখপত্র, "গণজয়যাত্রার প্রথম মশালদার।" এদিকে "মোসলেম ভারতের" মারফতে অবহেলিত মোসলেম সমাজেরও হ'লো অভ্যুত্থান। আর নজরুল ইসলাম গাইলেন ধুমকেতুর জয় গান, ডাকলেন অর্ধচেতন সমাজকে—

আয় চলে আয় রে ধুমকেতু,

আধারে বাধ অগ্নি-সেতু,

হৃদনের এই হুর্গশিখরে,

উড়িয়ে দে তোর বিজয়-কেতন।

জাগিয়ে দেবে চমক দিয়ে,

আছে যারা অর্জুচেতন ॥

কাজেই এখানে যে আলোড়ন এলো, তা শুধু ভাবের দেউলে নয়, ভাবারও নাটমন্দিরে, এমন কি ভক্তি ও আত্মিকের প্রবেশ ঘরেও। স্বচনাশৈলীর দিক থেকে, এতে এসেচে বিচিত্রিতা, যা বানানসংস্কারেও ভর করেছে।

এই যে সর্বভাষার ঢেউ, এর উৎসমূলে আছে বিদেশি ভাবধারাও। ফ্রয়েড, এলিস, প্রস্তু, হাক্সলি, মার্কস, আইনষ্টাইন প্রভৃতি বৈদেশিকীর জুগিয়েচেন এর প্রাণ-প্রেরণা। এ সম্বন্ধে একজন আধুনিক ব্যঙ্গ রসিক তাই বলেচেন—

এলিয়ট, প্রস্তু, হাক্সলিরা

দইমেখে যেন খ'য় চিড়'।

গার্স, শ্রীগলস্ ও যাদি ও

বলে, ছ'জাজল! মুড়ি দিও ॥

নবযুগবন্দনায় তাই কল্লোলের ঢেউ এগিয়ে চললো। বাংলার মাটিতে শিকড় গাড়াতে তার বেশি বেগ পেতে হয়নি। এর আবাসে সনাতনপন্থীরা ফেঁপে গেলেন আর তরুণের। বন্দনা গাইলেন! কিন্তু মজা এষ্ট, জীবন শুধু মননসঙ্গম নয়, সেখানে দেহের নৈরাজ্যও চলে না। তাই কল্লোলীয় দেহবাদে কটে উঠলো এক রকমের আদর্শায়ন, যার নেই টিকে থাকবার বস্তুনিষ্ঠা। কাজেই অবাস্তবের ফাঁপা বেলুনে এ অস্বাভাবিক ভাবে ফেঁপে উঠলো। এর পরে তাই এলো মানসভাঙন যা খেয়ালী কল্পনার উন্টো পিঠ। ব্যক্তিত্ব বিধ্বস্ত হ'য়ে যাওয়ায়, ফ্রয়েডীয় চেতন-অবচেতন— অচেতনার হ'লো বিস্তার। মাননিক চিন্তাধারারও বান বইলো। অতীতকে সমাজভাঙনে এলো মার্কসায়ন, যা গণ-সাহিত্যের পথে এগিয়ে চললো। তবে সত্যিকার প্রোলেটারীয় সাহিত্যের সৃষ্টি হয়নি, যদিও এর বনিয়াদ তৈরি হ'লো।

এই যে বিচিত্র ধারায় কথা সাহিত্য ব'য়ে চলেচে, এর প্রত্যেকের পরিচয়ের আছে প্রয়োজন। প্রথমত, যৌনবোধের যে পরিচয় দিয়েচেন চারুচন্দ্র, নরেশচন্দ্র তা আরও এগিয়ে এসেচে অচিন্তাকুমার ও মাণিক বন্দ্যোপাধ্যায়ে। বাদিকের চিত্রণে আছে মাণিকের কৃতিত্ব। ফ্রয়েডের অতীত ধারায়, এসেচে মননশীলতা, যার পরিচায়ক হ'লেন অন্নদাশঙ্কর রায়, দিলীপ কুমার রায়, ধূর্জটিপ্রসাদ মুখোপাধ্যায় প্রভৃতি। দ্বিতীয়ত, সাম্যবাদের রূপায়ণে ফুটেচে সমাজতাত্ত্বিকতা। তবে এতে ভাব ও বস্তুর বিভেদই সূচিত হয় বেশি। এখানে মার্কসায়ন যেন বিদেশ থেকে ঢুকেচে বুনো হাওয়ায় মতো। সত্যিকার প্রাণের স্পর্শ বস্তুনিষ্ঠার সঙ্গে মিশালি কর্তে পারেনি। গোপাল হালদার, হীরেন্দ্রনাথ মুখোপাধ্যায়, বিজয় ভট্টাচার্য প্রভৃতি দেখিয়েচেন এ-দিকটা। তৃতীয়ত, গণসাহিত্যের বিকাশ-পথ জুগম হয়েছে প্রগতির অভিসানে। গ্রামা চাষাভূষা, কাহার, বাগদী,

সাঁওতালদের চিত্রণে এসেচে এ-বান! তাই শৈলজানন্দ মুখোপাধ্যায়, তারাকঙ্কর বন্দ্যোপাধ্যায় প্রভৃতি একেচেন এই ‘আঞ্চলিক’ ছবি! চতুর্থত, আঙ্গিকের দিক থেকে নতুনত্ব এসেচে জেমস্ জয়েস-প্রস্তুত ও ভার্জিনিয়া উল্ফের মারফতে। এরি পরিচিতি বহন কচেন নবেন্দু ঘোষ, পৃথ্বীশ ভট্টাচার্য প্রভৃতি। শঙ্করমত, রাজনীতির রূপায়নও চোখে পড়ে। এর কৃতী লোক হ’লেন সুবোধ ঘোষ, সতীনাথ ভট্টাচার্য ও আরো অনেকে। ষষ্ঠত পল্লীশ্রীতি ও ফুটেচে প্রকৃতির চিত্রণে। এ ধারার সৃষ্টি বিকাশ আছে বিভূতিভূষণ বন্দ্যোপাধ্যায়, প্রমথনাথ বিদ্যায় ও মনোজ বসুতে। সপ্তমত, হাত্তরসের বানও এসেচে। তপে উষ্মলতার চেয়ে নিম্নত্বগই বেশি চোখে পড়ে। রবীন্দ্র মৈত্র, বিভূতিভূষণ মুখোপাধ্যায় প্রভৃতি এ ধারাকে ব’য়ে নিয়ে চলেচেন। এ-ছাড়া ছোটখাট আরো অনেক উপধারারও পরিচয় আছে, যা দেখা যাযে বিস্তারিত বিবরণে। এ-ভাবে আধুনিক উপন্যাস দাঁড়িয়েচে বর্তমানে। এর আয়ুষ্কাল কেবল কাশিই নির্ণয় কর্তে পারে। ভবিষ্যতে এর রস ফিকে হ’য়ে যাওয়া স্বাভাবিক। তাহ’লেও যুগের চিত্র হিসেবে, এ অরলীয় নিশ্চয়ই।

(ক) উত্তরতিব্বি অল্পনব (১৯৩০-১৯৪১)

বিশ শতকের প্রথম তিন দশক নামাক্রিত হয়েছে রবীন্দ্রনাথ ও শরৎচন্দ্রে। এর পর ১৯৩০ এ চট্টগ্রামের রক্তবজ্র এলো আর দেশময় ব্যক্তিভাঙার ইতিহাসই প্রকট হ’য়ে দেখা দিলো। এ মহানার্টকের শিল্পী হচ্ছে কাল আর ব্যক্তিত্ব। নটনটী। তাই কালানুগে ফুটে উঠেছে এ যুগের স্বরূপ। এর পটে যে আভিনয়িক নৈপুণ্য আঁকা হয়েছে, তার চিত্রশিল্পী দলীয় লিখিয়েরা। এখানে যে আধুনিক পর্ব এসেচে, তাকে ছুটি অল্পনবের ভাগ করা যায়। এক, উত্তর তিব্বি অল্পনব (১৯৩০-৪১); দুই, বিয়াল্লিশোত্তর অল্পনব (১৯৪২-৪২)। প্রথমটি অসহযোগে দেখা দিলো, যা ‘কল্লোল’ বিদ্রোহেরই নামান্তর। চার দিকে যে বিশৃঙ্খলা উপস্থিত হ’লো, এখানে যেন তারি রূপরূপান্তর ধরা পড়লো। শরৎচন্দ্রীয় প্রেমিক মানুষ কামুকে পরিণতি পেয়েচে আর এপেচে যৌনবোধের উদগত। এরপর আর্থিক শোচনীয়তার দেখা দিলো সর্বহারাদের ক্রন্দন। এ অবিশ্রি মধ্যবিত্তদের কাছ থেকে এসেচে। তাহ’লেও এখানে আছে নবযুগের আভাস। সমাজতান্ত্রিক সাধনা তাই অনিবার্যভাবে হাজির হয়েছে। বাবুসংস্কৃতি ও শ্রেণ্যবাদের মতো ধক করে জলে উঠেচে ইঙ্গ-ভারতীয় বিলাসে। মনন এসে মাথা চাড়া দিয়েচে বস্তুবের পটভূমিকায়। ছোটখাটো হাসিঠাট্টার কিছুটা বৈচিত্র্য এলেও, অস্বাভাব্য তাতে স্থখী হয়নি। তাই তাদের উপস্থিতির পথ তৈরি হ’তে চলেচে। এরমধ্যে অবিশ্রি এসে গেলো ১৯৩৫এর ‘ভারত শাসনতন্ত্র’ ও দ্বিতীয় মহাযুদ্ধ (১৯৩৯-৪৫)। বিয়াল্লিশোত্তর অল্পনবে আছে পরবর্তী প্রগতির সাক্ষ্য।

আর্থিকতাই সেখানে বড়ো হ'য়ে দেখা দিয়েছে। উত্তর ত্রিংশ অনুপর্বেও আছে বিভিন্ন ধারার পরিচয়। একে একে তাদের চিত্রণে ফুটে উঠবে এ অনুপর্বের চেহারা।

(১) যৌনস্বস্ত

“কল্লোল” বিংশোত্তর যুগে যে আলোড়ন তুলেছিল, তা প্রধানত এগিয়েছিল যৌনবোধ ও সমাজতত্ত্বের দু'টো ডানায়। প্রত্যেক দিকেই একটা উদগ্রতার পরিচয় মেলে, যদিও সত্যিকার প্রাণ-প্রতিষ্ঠার ছোতনা নেই। সমাজ-ভাঙনে এ কল্লোলেই সূগম হয়েছে পরবর্তী সাহিত্য পরিক্রমা। তাই এই ‘কল্লোল’-দল উত্তরত্রিংশে গ'ড়ে তুললো একটা ইমারতের কাঠামো, যা স্মরণীয় হ'য়ে রইলো বাংলা সংস্কৃতির পরিচায়ক হিসেবে। এখানে তাই বিচার্য এই নির্মিতির নির্মাতাদের।

অচিন্ত্যকুমার সেনগুপ্ত প্রথমেই অচিন্ত্যকুমার সেনগুপ্তের কথা। ইনি “নীহারিকা” (১৯৩০-১১) ছদ্মনামে কাব্যচর্চায় এগিয়ে, বাক নিলেন কথাসাহিত্যে। কাব্যায়নের প্রতিভা রূপায়িত হ'লো গল্পভঙ্গিতে। তাই তাঁর উপন্যাস প্রধানত কাব্য-ধর্মী আর বিষয়বস্তু যৌন। এ দুয়ের সমন্বয়ে গড়ে উঠেছে তাঁর বৈশিষ্ট্য। অচিন্ত্য কুমারের সাহিত্যায়নে বিদিশিয়ানার দু'টো ধারা আছে। প্রথম পর্বে নরওয়ার্ডের গ্ল্যাটহামস্‌ন ও দ্বিতীয় পর্বে রুশসাহিত্য বিশেষ প্রভাব বিস্তার করেছে। এর পরিচায়ক হ'লো অনুবাদে। তাঁর “প্যান” ও “আধুনিক সোভিয়েট গল্প” এ প্রসঙ্গে স্মরণীয়। একদিকে আছে ভবঘুরেমির উচ্ছ্বলতা, অল্পদিকে গণ-আন্দোলনের আমেজ। বন্ধন-ভাঙার ইতিহাসে প্রথমটি স্মরণীয়, যেমন দ্বিতীয়টি গণসাহিত্যের প্রসারে। বাস্তবের পক্ষেই সম্ভব যৌনতার প্রাণলীলা দেখান। তাই ছুই প্রান্তিকে তুলেছে, যৌনজ ও গণজ ছুই বিলু। এন্নি মাঝখানে আছে আরো দুটি ধারা, যাদের পরিচিতি বহন কচ্ছে সমস্তা ও মনস্তত্ত্ব। কাজেই অচিন্ত্যকুমারী উপন্যাসে ধরা পরে চারটি স্তর। এদের ক্রমবিকাশেই রূপায়িত হয়েছে তার স্বরূপ।

যৌনস্বস্ত প্রথমেই এসেছে যৌনজীবন, যার প্রকাশ ফুটে উঠেছে “বেদেতে”। এতে মিশেছে গণজ ধারাও। ফলে তাৎকালীন যুগে এ রীতিমত কল্লোল তুলেছিল, যার চেউ গিয়ে ছিটকে পড়লো রবীন্দ্রনাথের গায়েও। কাজেই রবীন্দ্রনাথকেও লিখতে হ'লো এর প্রশস্তি ও নিন্দা। এ উপন্যাসের বৈশিষ্ট্যে মিলেছে জোন্সার সমাজ চিত্র, থ্যাণ্ডরের কল্পসাধন ও টুর্গেনিভের স্বচ্ছবোধন। কিন্তু এ সব ভাসিয়ে নিয়ে গেছে লেখকের কাব্যপ্রবণতা। অন্ত্যজদের প্রতীক হলো পাঁচা ওরফে কাঁচা ওরফে কাঞ্চন বেদে, যার প্রাণনের ইতিহাসে ফুটেছে যৌনতাবিস্তার। এ-যৌন ইতিহাসে পর্ব রচনা করেছে এক একটি দ্বীলোক—আহলাদি, আসমানী, বাতাসী, মুক্তা, বনজ্যোৎস্না ও মৈত্রয়ী। এ বড়ো এগিয়েছে প্রেমের প্রবাহ, যা ক্রমে ক্রমে দূর থেকে নিকটে এসেছে।

কালেক্সি শিক্ষায় বেদে বি-এ পাশ করে এম-এ পড়ে আর প্রেম কচ্ছে। আদি-কের দিক থেকে শব্দচয়নের ও সাজানোর নৈপুণ্য ধরা পড়ে। এ-প্রসঙ্গে ‘বাতাসী’ দৃশ্যের ‘রঙ্গিনী’ তটের বর্ণনা উল্লেখযোগ্য: “এপারে মাঠ, ওই বহুদূরের আকাশ ছুঁতে দোড়ে ছুটে যে। বিস্তীর্ণ বিশাল!” “বেদে” যাযাবরকে যেমন শরৎচন্দ্রের “শ্রীকান্তের” স-গোত্র তেমন প্রাণনের দিক থেকে ‘শেষ প্রহের’ স-ধর্মী। আবার গণায়নে এ মাণিক বন্দ্যোপাধ্যায়ের ‘পদ্মানদীর মাঝি’র সঙ্গে তুলনীয়। এ ধারা এগিয়েচে “আকস্মিকে” (১৯১০), যার উপজীব্য হ’লো গণিকা জীবন। এখানে জীবনই যেন আকস্মিকের মালা গাঁথা। বিদ্রোহ এসেচে সমাজ ভাঙায়, যাতে স্থবিরতার স্থান নেই। দামিনীর ইত্যা ও নিকুঞ্জের দাহন যেন এরি ত্রোতক। সমাজকে উৎখাত কচ্ছে শলী ও তাড়িখোর মাতালেরা। পঙ্ককে পেয়ে নিকুঞ্জ পাত্তিত্বত্ব ধর্ম রক্ষার মনোযোগী হয়েছে। এখানে জীবনের ঘূর্ণিই বড়ো হয়ে দেখা দিয়েচে, যার উৎস যৌনবোধে। “তৃতীয় নয়নে” (১৯৩৩) মিহিরের অন্ধতা বর্ণনা কাব্যধর্মী। একে কেন্দ্র ক’রে সুর হয়েছে সীতেশ ও নৃপতির আনাগোনা। কিন্তু এ হ’লো উপলক্ষ্য, আর লক্ষ্য মিনতি-সাহচর্য। যৌন আকর্ষণই তাই বড়ো হ’রে দেখা দিয়েচে। ‘নেপথ্যে’ আছে অনাদির পূর্ব ও পরবর্তী জীব—চপলা ও তরলার—কথা। চপলা ম’রে গেলে ও স্মৃতিতে সে হয়েছে সজীব ও সক্রিয় আর কণ্ঠ-রোধ করেচে তরলার। মনোরাজ্যে জীবিত ও মৃত যেন সমান ক্রিয়াশাল। ‘ছিনিমিনি’ (১৯৪১) কাকুত্মুখর। সুধা কানীতে পালিয়ে গেচে বীরেনের সঙ্গে। পরে সে পরেশের কবলগত হয়েছে আর বীরেন খুঁজেচে সুধাকে রাস্তায় রাস্তায়, প্রাণনের ভবঘুরেমিষ্ট এখানে লক্ষ্যীয়। এরপর এসেচে “জননী জন্মভূমি” (ধি: সং, ১৯৪৪)। পুত্র রঙ্গলাল আভার জন্তে জননী রাজলক্ষ্মী ও জন্মভূমিকে পরিত্যাগ করেছে। যৌনজ ভিত্তিতে এগিয়েচে গল্পায়ন এখানে।

দ্বিতীয় স্তরে ধরা পড়েচে সমস্তাসংকুলতা। এখানে প্রেম ও বিবাহ এবং নারী সমস্তা রস্তর ও মা আলোচনার উর্মিতে এগিয়েচে। এ হ’লো সমস্তারই বাহ্য রূপ, আর বিকাশ হয়েছে সামাজিক ঘটনায়। বাস্তবায়নে এ এগোলেও আন্তর চেহারা ততটা ফুটে ওঠেনি। তাই অবতারণা হ’লো ‘বিবাহের চেয়ে বড়ো’র [১৯৩১]। বিবাহের চেয়ে বড়ো যে প্রেম, এখানে তারি বিকাশ। অশ্রু ও প্রভাতের বিয়ে হয়নি বটে, তবে তাদের প্রেম বড়ো। এরি পাশা-পাশি চলেচে ইন্দিরা ও নির্মলের চেহারা! জলপাইগুড়ির শিক্ষয়িত্রী অশ্রু ক’রে পড়েচে কলকাতার কেবাগী প্রভাতের গায়ে। বাবুবিলাসের ইতিহাসে স্নরগীর এই মধ্যবিত্ত প্রেম, যা ইউরোপীয় সাহিত্যের আমেজে মশগুল। Donne, জয়েসের Ulysses প্রভৃতি এসেচে অনিবার্যভাবেই। এ ছাড়া শরৎচন্দ্রের উপর যেসব মন্তব্য আছে তাও উল্লেখযোগ্য। এর পর সত্যিকার বিদ্রোহ এসেচে নারীর মাতৃরূপে, যা বর্ণিত হয়েছে “প্রাচীর ও প্রান্তরে” (১৯৩২)। দিলীপ হ’লো সীতার ঠাকুর-পে

এর ছেলে হ'য়ে মারা যায়। তাই সন্তানের ডাকে এলো পুরুষের। এখানকার সমস্তা আর্বাঙ্কিত হয়েছে নারী ও মাতার ছ'টো বিন্দুতে। নারী যতক্ষণ পুরুষের, ততক্ষণ সে হ'লো কারাকক্ষের প্রাচীর। কিন্তু যখন সে সন্তানের, তখন সে প্রান্তহীন প্রান্তর। একদিকে বন্ধন, অন্যদিকে বন্ধন-মোচন। পুরুষের কাছে নারীর শেষ আছে, কিন্তু সন্তানের কাছে সে নিঃশেষ, নিরন্তর। শব্দচক্রের পর এ রকম নারী বিদ্রোহ বিশ্বাসকর।

তৃতীয় স্তরে এসেচে মনস্তত্ত্ব বিস্তার। বাহ্য ঘটনা এখানে অন্তর্স্থানিতায় সমস্তার কারণ খুঁজেচে। “উর্পনাভে” (১৯৩৩) কুবের পৃষ্ঠ থেকে গত্তে মনস্তাত্ত্বিক স্তর অবতরণ করেছে। জীবনে কাব্যায়ন এক রকম পাগলামি, যেহেতু “জীবনে যে কাব্য লেখে জীবন তারে দিল ফাঁকি”। প্রেমের উৎসই হ'লো নারী সাহচর্য। তাই কুবেরের জীবনে দেখা যায় বেবিকে, যার জন্তে সে “শিরা-স্নানুতে কবিতার কান্না শুনেতে পেলো”। কিন্তু প্রেমের কবিতার চেয়ে প্রেমের উপলব্ধি আরও আনন্দের। তাই কুবের নেমে এলো কাব্য-ভূমি থেকে নারীসংস্পর্শের বাস্তবতায় এবং শেষে অভিব্যক্ততায়। “আসমুদ্রে” [১৯৩৪] চেতন-অচেতনায় গহ্বরে প্রবেশ করেচেন লেখক। সৌম্য-শিশু-বনানীর ত্রিভুজে তৈরি হয়েছে প্রেমের জঁধা, স্বপ্নব্যাকুলতা ও বাস্তব অভিজ্ঞতা। শিশুর জঁধা পরে রূপান্তরিত হয়েছে মাতৃহের উদারতায়। বনানী যেন অচেতনের অরণ্য, যা আদিম মানুষের গীলাভূমি। “প্রচ্ছদপটে” [১৯৩৫] ফুটেচে শ্রীপর্ণা ও নিরঞ্জনের পূর্বরাগ ও বিয়ে। অপত্যস্নেহ ও দাম্পত্য প্রেমের মধ্যে আছে যে সংঘাত, তা ‘আদিত্য’র মারফতে জন্ম দিয়েচে ফাটলের। ফলে প্রচ্ছদপটের মনোনির্ভর বড়ো হ'য়ে দেখা দিলো। এখানে বিশ্লবণী-বুদ্ধি কাব্যায়নে চাপা পড়েচে। “কাকজ্যোৎস্নায়” এসেচে বিদ্রোহের জোয়ার। প্রদীপ-অজয়-নমিতা ত্রিভুজে পড়েচে উত্তেজনার ধোঁয়াটে আলো। তাই প্রদীপ ও অজয়ের উৎসাহ ও উত্তেজনা সবে ও বিধবা নমিতা ত্যাগ কর্তে পারেনি সংস্কারের কঙ্কণাধন। কখন ও করণের ভারতম্য এখানে অনিবার্যভাবেই এসে পড়েচে। মনোবৈজ্ঞানিক দিকটা এ স্তরে দেখান হয়েছে।

৪র্থ স্তরে এসেচে গণজ চেউ। মধ্যবিত্ত শ্রেণীর জীবনে যে ভাঙন এলো তাতেই সম্ভব হয়েছে গণপ্রগতি। বিশ্বস্ত সমাজের চিত্রণে তাই গণজ স্তর স্মরণীয় লেখকের “যায় যদি যাক” (১৯৪৮)। ১৯৪১-৪৩ সালে যুদ্ধের হিড়িকে যে বোমা-আতঙ্ক এলো তাতে লোকাপসরণ চললো। বোমা, বান ও ছাঁড়িফে এলো ভাঙন, যাতে গোটা সমাজই ভেঙে যাচ্ছে। এ রূপায়িত হয়েছে সেবা ও স্নজনের দাম্পত্য জীবনকে কেন্দ্র ক'রে। রচনাশৈলী চমৎকার। এ-ধ্বংসের চেহারা ফুটেচে Yeats এর ‘the centre cannot hold’ এর পটে। এ রূপের পরিচয় লেখক দিয়েচেন অনবদ্য ভাষায় : “সবাই পালাচ্ছে, উর্দ্ধধামে পালাচ্ছে।...সব চলেচে কোন-না-কোন দৈর্ঘ্যের দিকে, উত্তরে দক্ষিণে, পশ্চিমে পূর্বে।...চলেছে

এলোপাখাড়ি, উঠি-কি-পড়ি, মরি-কি-বাঁচি হ'য়ে"। এতো জীবনেরই রূপ। তাই এলো গণ-সাহিত্যের আমেজ "একটি গ্রাম্য প্রেমের কাহিনী" [১৯৪২]তে। গ্রামীণ সভ্যতার রূপ উদ্ঘাটিত হয়েছে প্রেমবিলাসে। হোরাঙের স্ত্রী কুড়ানি ভালবেসেচে কেশবকে। মন্দিরের কাছে তাদের হ'লো কাপড় বিনিময়। কিন্তু বাকিটা সম্ভব হ'লো না চৌকিদারের হাঁকে। কুড়ানি তাই স্বামীর ঘরে এসে তারি বিছানায় শুয়ে পড়েচে। পরদিন অবিব্রিট চ'লে গেচে তারা দু'জনেই কাজের ডাকে। কাপড়-বিনিময় একটু অস্বাভাবিক ব'লে মনে হয়। তবু বইটি স্মরণীয় গ্রাম্য উপভাবার জন্তে, যেমন "গোষ্ঠ অঙে রস বেশি"। এরপর "পাখনার" বর্ণিত হয়েছে গ্রাম্য মুচি মেয়ের কাহিনী। এর উপজীব্য নারীর মাতৃত্ব, যার স্থান ধর্ম-অর্থ-কামের উপরে। নারীর জীবনের বড়ো কথা হ'লো সন্তান-প্রাপ্তি, যা দেখান হয়েছে তুফানির মাধ্যমে। এর পূর্বাভাস পাওয়া যায় "প্রাচীর ও প্রান্তরে"। নারী তার বক্ষপুটে ঢেকে রাখতে চায় নবনীত কোমল একটি দেহকে। এখানে আছে শিল্পসৃষ্টি, যা বিখ্যাত সৃষ্টিকে লোভ দেখায়।

অচিন্ত্য কুমারের সাহিত্যায়ন যে বিপ্লব এনেছিল তৎকালে, তা স্মরণীয় নিশ্চয়ই।
 বৈশিষ্ট্য এর যৌন ধারার বিদ্রোহে সমাজে যে চিড় এসেছিল, তারি রূপায়নও
 ফুটেচে আধুনিক ব্যঙ্গরসিকের তুলিতে—

অচিন্ত্যেরই চিন্তাজরে আগুন দেবে বুদ্ধ ঘরে
 ডুব দেবে কি শরৎচন্দ্র ত্রিরূপ নারায়ণে ?

এ প্রস্নিগতায় যুগদৃষ্টির বলকই লক্ষণীয়। বস্তুতঃ অচিন্ত্যকুমারের চিন্তন থাকলেও তা অনেক সময় চাপা পড়ে গেচে কাব্যায়নে। ফলে অনিবার্যভাবে এসেচে ব্যত্যয়ন। একই পন্থা নিয়ে এগিয়েচে তার খেয়াতরী। বিষয়বস্তু হ'লো প্রেম বা যৌনজ। বৈচিত্র্যের অভাবই বেশি করে চোখে পড়ে। উপত্যাসের একই রূপ এনেচে এক রকমের এক-ঘেয়েমি। প্রেমই জুগিয়েচে লেখকের উৎসাহ ও অনুপ্রেরণা। তাই এতে খেয়ালীপনার চেউ যেমন ভেঙে পড়েচে নরনারীর জীবনে তেমন হয়নি গণসাহিত্যের প্রাণ প্রাতিষ্ঠা, যদিও গণবিলাস লক্ষণীয়। সমস্ত উপত্যাসের স্মরণীয় হইয়াছে তারি কথায় : "কামনার কূপে বন্দী মাগিছে সুলভ-অমুরাগ"। যা কিছু সৌন্দর্য বা সংস্কৃতি তার ভিত্তিক কাঠামো তাই যৌনজ। কাব্য শিখর থেকে বাস্তব ক্ষেত্রে অবতরণে কুণ্ঠের মতো অচিন্ত্যকুমারেরও হয়েছে রূপান্তর। এ গভীরমির বাসিন্দারা তথাকথিত অন্তরঙ্গরাও। কাজেই সমাজ-প্রগতির চিহ্ন এখানে পরিস্ফুট। লেখকের কবিত্ব মিশেচে গল্পায়নে। তাই গা্লিকতা নিজের পায়ে দাঁড়াতেও কুষ্ঠাবোধ করেনি। তবে ভাবোন্মাদনা জরী হয়েছে মননের চেয়ে অনেক জরায়। তা হ'লেও স্মরণীয় হ'য়ে রইল লেখকের প্রগতিশীলতা আর কাব্যিক গল্পায়ন।

কাব্যের খেলালে যিনি গল্পায়নে হাত দিয়েছেন তিনি হ'লেন বুদ্ধদেব বহু।

অচিন্ত্যকুমারও কাব্যজ গল্পলিখিয়ে। তবে শেষপর্যন্ত তাঁর বুদ্ধদেব বহু (১৯০৮—)

প্রতিভার একটা বীপের সাফাং পাওয়া যায়, যা গল্পের কঠিন ভূমিতে খাঁড়া হ'য়েচে। কিন্তু বুদ্ধদেবের তা হয়নি। গল্পায়নের চেয়ে কাব্যরসই তাঁর কাছে জয়মাল্য পেয়েচে। তাই অচিন্ত্যকুমারে যেখানে রূপ ফুটে উঠেচে, বুদ্ধদেবের সেখানে সুর বেজেচে। অবিশ্রি রূপহীন সুর ও সুর-ছাড়া রূপের কল্পনা একটু কষ্টসাধ্য। তা হ'লেও ফুলারন ও ফুলারনের হিসেবে রূপ ও সুর উল্লেখযোগ্য। এই সুরের বিকাশ তাই কাব্যে, যার শরীর হ'লো রহস্য। 'কল্লোলে' বুদ্ধদেবের 'শাপত্র' কবিতাই আনলো এই সুরের কল্লোল, যেমন আনলো তাঁর গল্প, 'রজনী হ'লো উত্তলা'। এরপর এই সুরের স্বরূপই চেনা গেল—এ হ'লো 'প্রগতি' [১৯২৭] যার মধ্যে 'কল্লোলে'র বীজ কাজ করেছে। তাই "জাগলো সাড়ি [১৯৩০] বিশ্বময়, এ-বাড়ালী নিঃস্ব নয়"। এ এলো অবিশ্রি প্রেমের ডানায়, যার ভিত্তি কামজ। রহস্যের রঙিন কাচে নায়ককে দেখা গেলো: "মন উড়ু-উড়ু, চোখ ঢুলুঢুলু মন মুখখানি কাঁহনিক"। প্রাণনের গোটা লীলা শ্রীলতার গতিতে প্রকাশ পেতে পারে না। তাই তাকে খুঁজতে হয় রহস্যের অনীম অকাশ। কাজেই এলো 'বর্তমান সময়ের রোমান্স', 'এরা আর ওরা এবং আরো অনেক' [১৯৩২] যা বাজেয়াপ্ত হ'লো 'শ্রীলতার জন্তে'। সত্যি সমাজ অতটা খেলাল বরদাস্ত করে পারে না। বিদেশি সাহিত্যের থেকে যে প্রেরণা এলো তার মাধ্যম হ'লো A Huxley, D. H. Lawrence ও James Joyce। এ সব ভাবের ঢেউ ভেঙে পড়েচে 'অকর্মণ্য' [১৯৩২], 'মন-দেহা-নেত্র' [১৯৩২], 'বহনিকা-পতন' [১৯৩২] ও 'রডোডেনড্রন-গুচ্ছে' [১৯৩২]। আক্ষরিক অনুবাদে জায়গায় জায়গায় পাওয়া যায় কুস্তিলকতার পরিচয়ও। বোঝা যায়, লেখক রহস্তপরিক্রমার বিশ্বকে করেছে সঙ্গী। এরপর এলো 'মানন্দা' [১৯৩২], যা আত্মজৈবনিক পদ্ধতিতে গ'ড়ে উঠেচে। বাস্তবের ছাপ কিছুটা মেলে সাহিত্যিক ভক্তের ব্যঞ্জে। বীরেন পাকড়াশীর ভক্তি-উদ্বেলতাই এ-বাস্তবের লক্ষ্য। এখানে অবিশ্রি এসেচে "একটা ঢঙ, একটা attitude—আজ কালকার দিনে যেটার বাজার খুব চলতি"। এ স্মরণ করিয়ে দেয় Byronio pose বা বায়রনায়নকে। এ পর্বের শেষ হয়েছে 'আমার বন্ধুতে' [১৯৩৩]। এখানে গল্প ও বাস্তবায়ন এসে থাকে দিচ্ছে রহস্যের ঘারে।

কিন্তু রহস্য তো একেবারে অনাবৃত করা যায় না। তাই এ আশ্রয় নিলো যৌবনের জোয়ারে, যা কামনার ঠোঁট-পড়ার এগিয়ে চলে। "বেদিন ফুটলো কয়ল" [১৯৩৩] এই যৌবন ফোটার ইতিহাস। বর্ষায় উপলব্ধিতে এসেচে অমৃতভূতির স্পন্দন। গোটা আবেষ্টনী এখানে কাব্য হ'য়ে ঝ'রে পড়চে বর্ষায় ঝ'ঝ'য়ে, যৌবনের উদ্বেলতার। শ্রীলতা ও পার্শ্বপ্রতিমের কামজ প্রেম রহস্যের খেলালে বাস্তবতার দরজায় এসে পড়েচে। এখানে স্থায়ী শুধু শাখত নয় ও চিরন্তন নারী এবং এদের যৌন সম্পর্ক। এ একদিকে যেমন লেখকের প্রতিভার সুরণ অত্যধিক

তেমনি যৌনজ প্রেমের ফুটে-ওঠা। এরি ছোটনায় এসেচে “হে বিজয়ী বীর” [১২৩৩]। এরপর সাংকেতিকতায় এগিয়েচে “ধূসর গোধূলি” [১২৩৩]। এখানে প্রেমের বিজয়যাত্রা একটু থমকে দাঁড়িয়েচে আর গল্পায়নের গতিও স্থাবর হয়েছে। এ একখানা ত্রাঙ্ক নাটক য’র পর্বগুলি গড়ে উঠেচে অর্চনাদি, মায়ার ও কল্যাণকুমার নিয়ে। এখানে কাব্যের সোনালি পাড়ে গাঁথা হয়েছে চরিত্রের ফুলঝুরি। মায়াকে ভালবাসলেও, তাকে বিয়ে করবার সংসাহস নেই নীলকণ্ঠের। শুধু অম্লভূতিই বয়ে পড়চে এখানে “আমার আর মায়ার ভালোবাসা—তাতে এতই স্বপ্ন আলো-ছায়ার টানা পোড়েন, যে ভাষার জালে তাকে আটক করতে আশা করতে পারিনি।” বিরহেই যৌবন এখানে স্মৃতি-ধূসর ও স্থবির। “অনেক রকম” [১২৩৩] একখানি নাট্যোপাঙ্গাস, যা আজিকের দিক থেকে অস্বাভাবিক। এখানেও রহস্য ও বাস্তবের বোঝা পড়া চলেচে; কিন্তু কোনো সময়ই পৌছতে পারিনি। মনস্তাত্ত্বিকতা তাই অনিবার্যভাবেই এসে গেচে “অস্বর্ষপাঙ্গায়” [১২৩৩]। প্রকৃতি ও মানুষের সহযোগিতায় প্রেমের উপস্থিতি সত্যি চমৎকার। দার্জিলিঙের কুয়াশা-ঘেরা পরিবেশে প্রেমের স্বরূপ উদ্ঘাটিত হয়েছে সরমার কাছে। রহস্য-রূপোলি এ-আবির্ভাব। বাস্তবের রূপভূমিতে এ এখনো অবতরণ করে পারিনি। কল্পনায় এখনো প্রতিভার পরিক্রমা চলেচে। তাই স্মৃতিরোমছনে এসেচে “একদা তুমি প্রিয়ে” [১২৩৩], যা মনস্তাত্ত্বিক বিশ্লেষণে রূপান্তরিত। প্রেমের পূর্বস্মৃতি ছম’র। এ ভর করেছে রেবা ও পলাশকে। স্মৃতির রকমকমে ছ’টো রূপই ধরা পড়ে। পূর্বস্মৃতির স্মরণে রেবা পেতে চাইচে নতুন প্রেমের আশ্বাদ আর পলাশ এ থেকে পালাতে চাইচে। পলাশের কাছে এ হলো বিভীষিকা: “জেগে-উঠেচে অন্তরের চিরন্তন নিঃসঙ্গতা, চিরন্তন বিরহ, যখন আমরা উন্মোচিত, উদ্ঘাটিত উন্মথিত।” “স্বর্ষমুখা” [১২৩৪] তে তাই সমস্তা মাথা চাড়া দিয়ে উঠেচে। প্রেম যখন স্বর্ষমুখা, তখন মিহির পূর্ব স্ত্রী মৃণালকে ভুলে নতুন নারী তাপনীকে নিয়ে ঘর করে পারবে কিনা, এই হ’লো এখানকার সমস্তা। সবি কবিত্বময় বর্ষার “হুপ্তি-ঝরিয়ে দেয়া, রোদ-ছড়িয়ে দেয়া, সন্ধ্যার দিগন্তে রঙে রঙে জলে ওঠা” রূপের বিজ্ঞাসে। “পরম্পরে” [১২১৪] ভাইবোনের প্রেমাম্লভূতিই বর্ণিত হয়েছে। অশান্ত চাইচে বানীকে, যেমন তার বোন মালতী চাইচে বিমলকে। পারম্পরিক যৌন আকর্ষণই উপজ্ঞাসের বনিয়াদ। মাঝে মাঝে কল্পনা-পাখী উড়চে রহস্যের আকাশে, যেমন “রূপালি পাখা”তে [১২৩৪]। তার পর এ “লালমেঘ” [১২৩৪] পেরিয়ে “বাড়িঘদল” [১২৩৫] ক’রে গেয়েচে “বাসর ঘর” [১২৩৫]। এরপর “পরিক্রমা”-র [১২৩৬] স্বরূপ ফুটেচে “পারিপারিক” [১২৩৫] পটে। এখানকার লক্ষ্যণীয় বিষয় হ’লো প্রেমবর্ণনা, যার নব নব রূপান্তর ধরা পড়েচে। বাস্তবের পথে এ এগিয়েচে, কিন্তু বস্তুনিষ্ঠা এখনো পাকা হ’য়ে উঠেনি। তাই অপেক্ষা করে হয়েছে উত্তর-চলিশ কালের জন্তে।

তৃতীয় পর্বে বাস্তবায়ন আরো এগিয়েচে। জীবন এসে মিতালি করেছে রহস্যের সঙ্গে। স্বর রূপ ধরেচে এখানে। তাই তো “কালো হাওয়ার” [১২৪২] আবির্ভাব। গগনভূমি তো আর রূপালি নয়। এই বস্তুনিষ্ঠার জগত্বেই “কালো হাওয়ার” নাট্যরূপ সম্ভব হয়েছে “মারামালফে” (১২৪৪)। মহামায়ার স্পর্শে অরিন্দমের সংসারটা কেমন ক’রে ভেঙ্গে গেলো, এখানে আছে তারি পরিচয়। অরিন্দম স্ত্রী হৈমন্তীর পিস্তলের গুলিতে মারা গেল, বোমা উজ্জ্বলা হারাল তার ছেলেকে, বুলি চ’লে গেল নিরঞ্জনকে বিয়ে ক’রে। রইল শুধু হৈমন্তী, মিনি ও অরুণ, যাদেরকে বিয়ে আবর্তিত হ’লো মহামায়ার খেলা। গল্পায়ন এখানে কতকটা সাবলীল। পিস্তলের গুলি আকস্মিক হ’লেও অস্বাভাবিক নয়। এর জগ্বে আছে পূর্ব প্রসঙ্গতি। শেষের দিকে অরুণ ও মহামায়ার সম্পর্ক যৌনজ্ঞা হয়েছে। গ্রীকনাট্যের অভিশাপের মতো মহামায়ার কালো হাওয়া কাজ করেছে অরিন্দমের সংসার-ভাঙায়। এরপর “জীবনের মূল্য” [১২৪২] পেয়েচে স্বীকৃতি। “অদর্শনার” [১২৪৪] পরে বস্তুনিষ্ঠা এসেচে “বিশাখায়” [১২৪৫]। অশরীরী এখানে শারীর হয়েছে। এ বাস্তবায়নের পরিণতি এসেচে “তিথি ডোরে” [১২৪৬] যা ৩টি খণ্ডে বিভক্ত। প্রথম পর্ব হ’লো “প্রথম শাড়ি : প্রথম শ্রাবণ”; দ্বিতীয়, “করণ রঙিন পথ” তৃতীয়, “যবনিকা কম্পমান”। পিতা রাজেনবাবুর প্রথম কন্ডা যেতার বিয়ে হ’য়েচে। তার পর রাজেনবাবুর স্ত্রী শিশিরকণার গর্ভে এলো স্বাতী, য’কে নিয়ে গড়ে উঠেচে এ-উপস্থাপন। ৩টি খণ্ডে স্বাতীর জীবনের বিয়ে-পূর্ব ৩টি পর্ব উন্মোচিত হয়েছে। গল্পের পরিণতি এসেচে সত্যেনের সঙ্গে স্বাতীর বিবাহে। বাসন্ত-ঘরই এ পরিণতি। এখানে কাব্য থেকে বুদ্ধদেব নেমেচেন বাস্তবের গগনভূমিতে। ভাষাও পূর্বজ বর্ণিত হ’তে অনেকটা দূরে এসেচে। তাই বাস্তবায়নে সঙ্কায় সিঁহর রং হ’লো ইন্দুরং, আকাশটা যেন বিধবার কপাল। আর বাসন্ত ঘরে দেখা গেল “টান, ছটো প্রাণ, জীব, স্বপ্নিগু ; দূরে, পারে, পর পারে , ৩’য়ে-বাওয়া, না-হওয়া, হ’তে থাকা, চিরকালের ; আকাশ ভরা স্তব্ধতায় তাকিয়ে থাকলো।” এখানে ভাষা-ভঙ্গি জয়েসের ‘ইউলিসিসে’র মতো। একটানা প্রবাহ চলেচে এলোমেলো শব্দের আমদানিতে। শব্দ কিন্তু এলোমেলো হ’লেও ব্যঞ্জনাঙ্গাপক।

বুদ্ধদেবের উপস্থাপনের বিষয়বস্তু হ’লো কামজ প্রেম ও রূপজ মোহ।

বিশিষ্টা

আঙ্গিকের দিক থেকে উল্লেখযোগ্য হ’লো আত্মজৈবনিক “সানন্দা” নাট্যোপস্থাপন “অনেক রকম” ও মনস্তাত্ত্বিক “একদা তুমি প্রিয়ে”। ফ্রেড-এলিসের হীয়ার হাড় জুগিয়েচে এর উপাদান। তবে এতেও আছে বাবুসংস্কৃতির স্বকীয়তা যার মারফতে এসেচে লেখকের নিজস্বতা। সমাজ চিত্র হিসেবে এখানে বাবু-বিশ্বাসই চোখে পড়ে। অস্ত্রজন্দের চেহারা তেমন ফোটেনি, বুদ্ধদেব একাধারে কবি ও ঔপন্যাসিক। কিন্তু কবিতার চেয়ে তিনি গল্প-উপন্যাসকে একটু নীচের আসন দেন। এর ফলে গল্পায়ন ও চরিত্রায়ণ তেমন খোলেনি। লেখক নিজেই

বলেচেন “খুব সম্ভব আমি স্বাভাবিক গল্প লেখক নই। আমার উদ্ভাবনীশক্তি দুর্বল; ঘটনার চাইতে বর্ণনার দিকে আমার ঝোঁক, নাটকীয়তার চাইতে স্বগতোক্তি দিকে, উদ্বেজনার চাইতে মনস্তত্ত্বের দিকে। এমন গল্প আমি কখনই লিখেছি যার গল্পাবেশ মুখে বলে দেয়া যায় না। এমন গল্প লিখেছি যাকে গল্পাকারে প্রবন্ধ বললে দোষ হয় না। পাত্র পাত্রীয় আলাপে আলোচনায় মনের অব্যক্ত চিন্তাধারায় অনেক পাতা ভরিয়েছি”। কাজেই কাব্যধর্মী উপন্যাসই হ’লো বুদ্ধদেবের বিশিষ্টকীর্তি, যেখানে অল্পভূতির উপলব্ধিই তীব্র। যার ভাষায় আছে নতুনত্ব, যা টলমলো, বলমলো। দৃশ্যবর্ণনায় এ ভাষা বিশেষ উপযোগী। তাই যৌনবোধ উদ্বোধনে ও কাব্যিক ভাষায়নে লেখকের কৃতিত্ব অসামান্য।

বুদ্ধদেবের কাব্যায়ন গািলিকতার রূপ ধরেচে অচিন্ত্যকুমারে। প্রবোধ কুমার সাহাল (১৯০৭—) আর প্রবোধকুমার সাহালে এ ব্যাপ্ত হয়েছে অভিজ্ঞতার অভিজ্ঞানে। ভবঘুরে, বাউণ্ডুলে জীবন-যনই এনেচে এ চিত্রশালা, যেখানে জড় হয়েছে “সুন্দর অসুন্দর—মানুষের প্রেমের পূলক, আরণ্যিক লালসার উন্মাদনা। জরাজীর্ণ জীবনের বীভৎস ফাটল, বুদ্ধিত মানুষের নারকীয় রূপ”। এর পেছনে আছে যে বস্তুনিষ্ঠা তা তাঁকে নিয়ে গেচে “স্ট্রিমারঘাটে, চটকলের ধারে, রেল ষ্টেশনে, বিদেশের ধর্মশালায়, মফঃস্বলে ওয়েটিং রুমে, তীর্থপথের মেলায়”। এর ফলে সাহিত্যের কথা-বস্তুর হয়েছে প্রসার, যেখানে ভিড় কবেচে মজুর, জেলে রাজমিস্ত্রী, গাড়োয়ান, মুদি, ফড়ে’ প্রভৃতির। জীবনের অবহেলিত দিকটাই এখানে উদ্ঘাটিত হয়ে সমাজ-প্রগতির সাক্ষ্য দিচ্ছে। এতে সম্ভব হয়েছে সাহিত্যের প্রগতিও। কিন্তু এ সমাজের ভিত্তি তো কামজ প্রেম, যা নর-নারীকে বেধেচে প্রাণ-প্রবাহে। তাই প্রবোধকুমার চািলিত করেচেন অসুন্দরকে সুন্দরের পথে, জীবনকে ভাবনার দিকে আর বুদ্ধিকে আবেগের দোলনে। কাজেই জীবন আবেগে ছলে উঠেচে। ফলে বস্তুকাঠিন্ত যেমন গ’লে পড়েচে প্রাণনে, তেমনি ‘বুদ্ধ-অচিন্ত্য’র ভাবোচ্ছাস ও নিয়ন্ত্রিত হয়েছে। কিন্তু ছন্নছাড়া বাউলের উদাস সুরে জীবনের একতারা বাজলেও আসেনি শোকান্তিকা। “বিচ্ছেদ আছে প্রবোধের কাছে, কিন্তু বিরোগ নেই” যেহেতু “রম্ভা সাধু আর বহতা জল কখনো মলিন হয় না”।

অচিন্ত্যকুমারের যেমন প্রথম প্রকাশিত উপন্যাস “বেদে” ও বুদ্ধদেবের “সাদা” (১৯০০), তেমনি প্রবোধকুমারের হ’লো “যাযাবর” [১৯২৮]। কবিত্বময় বর্ণনায় এঁরা তিনজনই সমধর্মী। এখানে কখন ভঙ্গি আত্মজৈবনিক, যা “বেদে”ও “সাদা” থেকে একটু আলাদা ধরণের। এ সে যুগে যে কল্লোল তুলেছিল, তা স্রবণীয় হয়েছে “শনিবারের চিঠির” রসিকতায়: “একজন বলছে: বে দে, আর অমনি আরেকজন বলে উঠছে যা, যা বর”। যৌনজ যোগসূত্র যে ছয়ের পরিচায়ক এখানে তাই কুটে উঠেচে। যাযাবর এগিয়েচে সভ্য সমাজের সঙ্গে বাস্তব-প্রতিঘাতে; কিন্তু তবু

বাঁবাঁবরত ঘোচেন। এ “শ্রীকান্তে”রই রকমফের। একটানা একঘেয়েমিতে বয়ে চলেচে জীবনপ্রবাহ। তবে মাঝে মাঝে উর্মিলতা এসেচে আবেগের ডানায়। এর পর “কলরব” সত্যিকার যে কলরব তুলেছিল, তার পরিচিতি বহন কচ্ছে রবীন্দ্রনাথের প্রশংসা : “তার রচনাশক্তি ও কল্পনাশক্তির প্রশংসা কর্তে হ’লো। এই বইয়ে নানা চরিত্র ও নানা ঘটনার ভিড়। কোনোটাকেই মনে হয় না বৈঠক। এতগুলো মেয়ে পুরুষকে স্পষ্ট ক’রে গড়ে তুলতে ক্ষমতার দরকার। সে ক্ষমতা আছে লেখকের।” এ মধ্যবিত্ত ভাউন ধারায় এগিয়েচে। আর্থিক অন্বচ্ছলতার উঠেচে কত না সুখদুঃখের ছোট খাট ঢেউ। সমাজভাঙনে মধ্যবিত্তদের অবস্থা শোচনীয় হয়েছে। আত্মসম্মানকে “বজায় রাখিয়া চলা তাহাদের জীবনের কঠিনতম সমস্যা।” কাজেই “কলরব” সমাজচেতন ও যুগধর্মী। এখানে তাই শ্রেণীসংঘাত ফুটে উঠেচে : “এ জানালাটি তাকাইয়া থাকে ও জানালাটির দিকে। এ করিয়াছে সুন্দর জীবনের তপস্যা, ও করিয়াছে আত্মহত্যার দিন-গণনা।” বেদনার দ্রাবকরসে সঞ্জীবিত হয়েছে দামিনী, বীনা শঙ্কর প্রভৃতি পাত্রপাত্রী।

মধ্যবিত্ত ভেঙে যাচ্ছে ঠিকই আর তার ফাঁকে ফাঁকে দেখা যাচ্ছে শ্রেণীর রূপ। তা হ’লেও জৈবনীলাকে তো আর অস্বীকার করা যায় না। এ আছেই এবং চলেচে, প্রাণনের পাখায়। এরি আবহাওয়ায় দেখা দিয়েচে ‘নবীন যুবক,’ ‘তরুণী সজল,’ ‘অবিকল’, প্রভৃতি। ভাঙনের প্রান্তিকে জেগেচে ‘হুই আর হু’য়ে চার’। দিল্লীর ভিতর যে সভ্যতার শ্মশান লুকিয়ে আছে এখানে তাকে টেনে বের করা হয়েছে। এ ছবিতে দেখা যায়—“মহানগরী দিল্লী . . . শ্মশানের মাঝখানে দাড়িয়ে অমরত্বের বিজ্ঞপের মত কুতব-মিনার . . . জরাজীর্ণ কঙকালখানির ওপর চলেচে প্রলেপ, আধুনিক সংস্কার।” এখানে প্রাকৃতিকতার সঙ্গে সঙ্গেই চলেচে গল্পান। রমাপতি জীপুত্র থাকা সঙ্গেও সবিতার সঙ্গে প্রেমে পড়েচে ও শেষে স’রে গেচে। রমাপতির হৃৎখ এলো যখন সে দেখলো তার পুত্র টুটু গণিকালয়ে যাচে। এখানে শোকাস্তিকার পৌরব নেই, আছে এক রকমের মীহিয়ে-পড়া কারুণ্য। প্রাণন মাথা খাড়া করেছে এখানে সমাজ-ভাঙনে। যৌনতত্ত্ব নিয়ে লেখা হয়েছে প্রিয় বান্ধবী, যেখানে বন্ধুত্বের ইজ্জতাকে আঁকা হয়েছে নরনারীর সংসর্গ। ভবঘুরে জহরের সঙ্গে স্বামী-ত্যাগান সুখলতা ওরফে শ্রীমতীর যে সম্বন্ধ তা নিহক বন্ধুত্বের। কামজ লালসা এখানে অল্পপস্থিত। হু’রনের ছাড়াছাড়ি হ’লো উদগতির পথে। শ্রীমতী হ’লো ব্রহ্মচারিণী আর জহর বাউল। শুধু বুদ্ধিই এর উপজীব্য নয়; এতে মিশেচে প্রাণনের আবেদনও। ভবঘুরেমির এ আরেক পর্যায়। সংলাপ বেশ ফুটেচে বাঁঝাল ভাষায়। এর উদাহরণ—(১) “সভ্যতার সর্বশ্রেষ্ঠ আত্মপ্রকাশ বর্বরতার মধ্যে,” (২) “বাহারী ধার্মিক নয়, তাহারী ধর্মভীরু”। ‘অগ্রগামীতে’ ও [১৯৩৬] পরীক্ষা চলেচে প্রাণন ও মননের। মারালতা-সুরপতির বরছাড়া প্রেমে মিলেচে অমরেশের মাতান কবিত্ব আর সুরেশবাবুর যৌন ব্যাকুলতা। চিন্তনের শক্ত মাটিতে এরা কেউই শিকড়

গাড়িতে পারেনি। অসংলগ্ন দৃশ্যের সংযোজনায় এসেচে চিত্রলতার ঐক্য। যাযাবরত্বেরই হয়েছে জয় জয়কার। সবটা জড়িয়ে যে নীড় রচনা চলতে পারে, এখানে নেই তার কোন ইঙ্গিত। ‘আকাঁকাঁকার’ [১৯৩৮] যৌনবোধের স্বরূপ উদ্ঘাটিত হয়েছে। কাজেই এ অগ্রগতির সাক্ষ্য এ-ধারায়। এখানে নয়নারীর সম্পর্ক রক্তমাংস ছেড়ে প্রাণের প্রাণনে পৌঁছেচে। বঙ্করকুমার ও মীনাঙ্কী হ’লো এই শাখত নর ও শাখতী নারী। ভবঘুরেমির উলঙ্গ বিহার এসেচে দেহ-দুনিয়ায় ও মনোজগতে। বস্ত্র আদিমতার অভিযানে লোপ পেয়েচে লজ্জা সন্নম, উড়ে গেছে সংস্কারের শাড়ি। এ বিদ্রোহের ঝড় এলো

বাঙ্গালী গৃহ-বধূর আগিনায়।

আর তার সঙ্গে আমাদের ছাদের পাঁচিল থেকে

উড়ে গেলো কাপড়গুলি।

তরুণীর পরিচ্ছন্নকোমারের প্রাঙ্গণে

সহসা এসে পড়লো শেষ বসন্তের একটি ঝরাপাতা।

প্রাণনের গতিই যে আকাঁকাঁকা, এখানে তাই দেখান হয়েছে। এরি পরিচয় দেওয়া হয়েছে “জল আর আগুন,” যেখানে বীক ও রাগুর প্রেম গড়ে উঠেচে। এ হ’লো খুড়তুতো জেঠতুতো ভাইবোনের যৌন সম্পর্ক। বংশানুক্রমে চলেচে এ-ধারা। রূপকের চমকে ঝলসে উঠেচে এ দীপ্তি।

যৌনত প্রাণন মাথা খাড়া করলেও, তাকে আদর্শায়িত করেচেন লেখক আদর্শায়নে। তাই তিনি “চাঁদের আলোর চশমা” ছেড়ে ব্যবহার করেচেন “প্রথম দিনের আলো”। তার সাহিত্যে কলাটিকবলোর স্থান নেই, ‘গাছে কেবল জীবনানুগ কলাবৈভব। কাজেই উদ্দেশ্য নিয়ে প্রবোধকুমার এগিয়েচেন সাহিত্যচর্চায়। এর স্বরূপ তাঁর কথায় প্রকাশ করা যায় : “আমি কোনো প্রণয়-কাহিনী ভাবতেই পারতুম না। আমার ভাল লাগতো ভাই, বোন, বন্ধু, আদর্শবাদী, স্বার্থত্যাগী—ওতেই আমি আনন্দ পেতুম। একটা আদর্শ, একটা ব্যক্তিত্ব, একটা কোন ছুরুছ ভাবনার পদ—এ যদি সব গল্পের মধ্যমা থাকে, তবে গল্প লিখে লাভ কি ?” এ সম্বন্ধে বলা যায় তাঁর রচনা উদ্দেশ্য-সর্বস্ব হয়নি। প্রণয়কে তিনি নিয়ে গেচেন প্রাণভূমিতে আর তা নিয়ে তাত্ত্বিক সাধনা করেচেন। ছয়ছাড়া ভাবে রূপায়ণ এসেচে এ প্রাণলীলার। মৌনতা থাকলেও, তার নেই উদগ্রতা। বাস্তবকে আবেগের দোলায় আনন্দ পরিবেশন করেচেন তিনি। মাঝে মাঝে চিন্তনের অমুপ্রাস থাকলেও, আবেগের কবিত্বই বেশী। ফলে অনেক জায়গায় সংহতির অভাব-বোধই চোখে পড়ে। ভাঙ্গা ভাঙ্গা শব্দ বোজনার আছে অবচেতনার পরিচয়। এর মূলে যেমন আছে মধ্যবিস্তদের যাযাবরত্ব, তেমনই স্বল্পেভীয় মনো-বিকলনও। চেতনার পটে অচৈতন্য যে দাগ কেটেচে তারি রূপায়ন আছে শব্দায়নে। কাজেই শব্দ শিল্পও অমুপেক্ষণীয়। একদিকে চলেচে ভাবের পরীক্ষা-নিরীক্ষা অল্পদিকে ফুটেচে প্রকাশের প্রয়োগ-শিল্প। এ দুয়ের সমন্বয় দিয়েচে লেখককে প্রতিভার জয়তিলক।

ফ্রেডেরীক মনস্তাত্ত্বিক ভিত্তিতে যৌন সমস্যাকে প্রতিষ্ঠিত করেছেন মার্গিক মার্গিক বন্দ্যোপাধ্যায় বন্দ্যোপাধ্যায় [ওয়েক প্রবোধ কুমার বন্দ্যো]। তাঁর প্রথম গল্প (১৯০৮—) “অতসী মামী” “বিচিত্রায়” বেরোয়। চরিত্র আঁকবার ক্ষমতা তাঁর অপারিসীম। এতে ফুটেছে “মানসিক অভিজ্ঞতা”। জানবার কৌতূহল তার কাছে জ্বর। এ সম্বন্ধে তিনি নিজেই বলেছেন—“বিষয় তুচ্ছ হোক, জ্ঞান হিসাবে বিশেষ দান না থাক—যতক্ষণ সেটিকে তুলো খুনো না করে ঘাঁটছি, হজম করা খাত্তকে রক্তে মাংসে পরিণত করার মত পরিণত করছি উপলব্ধিতে, আমার শাস্তি নেই।” তাই মার্গিকের রচনার মিশেছে একদিকে বৈজ্ঞানিক দৃষ্টি, অতীতকে সাহিত্যিক রূপ-বোধ। এ দুই-ই এ-যুগের প্রচলিত যুগধর্ম। মানসিক অবলোকনে ধরা পড়েছে “চাখা, মাখা, জেলে তাঁতিদের পাঁড়িত ক্লিষ্ট মুখ।” মধ্যবিত্ত ও চাষা ভূষা যে ভাষা চাইতে লেখক তা জুগিয়েছেন। তাঁর উদ্দেশ্য অবিশ্রি এ-উপলব্ধিকে পাঠককেও পাইয়ে-দেয়। এই প্রেরণায় তিনি কলম ধরেছেন আর বাস্তব রূপায়িত হয়েছে মনস্তাত্ত্বিক চিত্রণে। অষ্টচতুর্কের প্রতিক্রিয়ায় মানসে ফুটেছে ‘আজগুবি, উদ্ভট চরিত্র বার অঙ্কনে সৃষ্টি প্রক্রিয়ায় কৌশলও ধরা পড়েছে।

মার্গিক বন্দ্যোপাধ্যায়ের কথা সাহিত্যে আছে স্তর বিস্তার। প্রথম স্তরে রূপক; দ্বিতীয় স্তরে সমস্তা; তৃতীয় স্তরে গল্পসাহিত্যের আভাস। রূপকে প্রকাশ পেয়েছে “দিবারাত্রির কাব্য” [১৯২৯], ‘পুতুল নাচের ইতিকথা’ [১৯৩৬], “চতুর্কোন” ও “প্রতিবিশ্ব” [১৯৪০]। বাস্তব ও আদর্শের বোঝাপড়াই রূপকে রূপ ধরেছে। “দিবারাত্রির কাব্য” “মানুষের এক এক টুকরো মানসিক অংশ” নিয়ে গ’ড়ে উঠেছে। চরিত্রগুলি রক্ত মাংসের কেউ নয়। এ উপস্থাসের তটি পর্ব আছে। “দিনের কবিতায়” হেরষ সুপ্রিয়ার টানে এসেছে তার কাছে। হেরষের দ্বী এর আগে খুন হয়েছে। তাই তো এখানে “স্নিগ্ধ ছায়া ফেলে সে দাঁড়ায়, গৃহাঙ্গনে মরীচিকা আনে।” “রাতের কবিতায়” “মৃত্যু মুক্ত দেয় না বাহাকে প্রেম তার মহামুণ্ডি।” শোকের মধ্যেই প্রেম চিরস্তন হয়। তাই মালতীর মেয়ে আনন্দের সঙ্গে হেরষ প্রেম কচ্ছে। এখানে নেই প্রেমের উপলব্ধি। “দিবারাত্রির কাব্যে” হেরষ ছলেতে সুপ্রিয়া ও আনন্দের দোলায়। তাই তো কাব্য উৎসারিত উঠেছে: “নদী স্রোতে চলছি ভাসিয়া মোর সব ভবিষ্যৎ-ভরা বার্থতার পরপারে।” সুপ্রিয়া স্থল আর আনন্দ স্থল। আনন্দ’র চক্রকলা নৃত্য প্রেমের স্থল বিশ্লেষণেরই নামান্তর। পরিপূর্ণ প্রেমের দাবী মিটাবার শক্তি আছে যৌবনের আর তাও একবার। রূপকের সহায়তায় মনস্তাত্ত্বিকতা প্রকাশ পেয়েছে। “পুতুলনাচের ইতি কথায়” অপ্রাকৃতের সন্ধান মেলে মনোবিকলনে। তাই কাহিনীর প্রারম্ভ সূচিত হয়েছে লেখকের লেখনী: “শতাব্দীর পুরাতন তরুটির মূল অশ্বেচেনার সঙ্গে একান্ত বছরের আত্মমমতায় গড়িয়া তোলা চিন্ময় জগৎটি তাহার চোখের পলকে লুপ্ত হইয়া গিয়াছে।” তাই সব নিয়ন্ত্রিত হচ্ছে অষ্টচতুর্কের লীলায়। প্রেমের আকর্ষণই পুতুল নাচের কারণ। কাজেই পুতুলগুলি

হ'লো কুমুদ-শশী, বিন্দুর দাম্পত্য জীবন ও কুমুদ-মতির পূর্ব-রাগ। সব সমস্তার কেন্দ্রই হ'লো যৌন আর এ-কেন্দ্রিক ঘিরে চলেচে বৃত্তায়ন। তাই তো প্রাণের স্পন্দনে মতি ও কুমুদের যে বাষাঘর জীবন এসেচে তা "পুতুল নাচের ইতি কথায়" "প্রক্ষিপ্ত"। "চতুর্কোণে" "লিবিডো"র ৪টি কোণই উদ্ভাসিত হয়েছে। এরা ক্রিয়াশীল হ'য়েচে রিনি, মালতী, সরসী ও কালীর মাধ্যমে। প্রত্যেকেই রাজকুমারকে চাইচে। আর রাজকুমার শুধু জাতিরূপের দ্বোতক নয়। তার "মধ্যে অনেক রূপ দেখার চেষ্টা" করা হয়েছে। "প্রতিবিম্ব" বিধিত হয়েছে মনোজিনী-সীতানাতথের যৌন সম্পর্ক। অবিশিষ্ট এর পটভূমিকা হ'লো কংগ্রেসের ভ্রান্তি দেখানো। রাজনীতির প্রতীক হ'লো তারক। দলের যেটা বাহু প্রকাশ বা মতবাদ তার নিরামক হ'লো নয়-নারীর আকর্ষণ। রূপকের অস্পষ্টতা আলো-অঁধারিতে এগিয়ে এসেচে। এর পর এলো পুরনো প্রত্যয়ের বিপর্যয়।

দ্বিতীয় স্তরে এসেছে সমস্তাসংকুলতা, যার ভিত্তি হ'লো বাস্তব। এ ধারার বাহক হিসেবে স্মরণীয় হ'লো "জননী" [১৯৩৪], "অহিংসা" ও "অমৃতন্ত পুত্রাঃ" [১৯৩৮]। এক একটি আদর্শই এখানে রূপ ধরেচে পাত্র পাত্রীর রক্ত মাংসে। "জননী" উপন্যাসে প্রিয়ার পরিবর্তন হয়েছে মাতৃহে। কিন্তু এ বিকাশেরও আছে স্তরবিশ্রাস। প্রথম শিশুর জন্মকালে গ্রামা দেবেচে যৌবনের শেব রশ্মি আর দ্বিতীয় শিশুর অভ্যাগমে মাতৃহের দারিদ্র্য। এই ক্রম পরিণতিতে গৃহিনীপনাও এসেচে অনিবার্য-ভাবে, যেহেতু স্বামী শীতল খেরালী। এই মাতৃহ-বিকাশ ও গৃহিনীপনা ধেমেকে যখন পূত্রবধুও মাতৃহে রূপান্তরিত হয়েছে। মনস্তাত্ত্বিকতার মানদণ্ডই এখানে মূল্যায়নে সহায়তা করেছে। "অহিংসার" ভণ্ডামি ও ধর্মোন্মাদ কুশাশার মতো ঢেকে ফেলেচে চরিত্রচিত্রণ। তবে যৌনায়ন খাদ পড়েনি এথেকে। এরপর "অমৃতন্ত পুত্রাঃ" বীরেশ্বরের পরিবারে যৌন সমস্তা কিভাবে আন্দোলিত হয়েছে তারি কথা বলেচে। তরঙ্গ, শঙ্কর ও অল্পপম পরস্পর ভাই বোন। তাহ'লেও তাদের মধ্যে এসেচে যৌন বোধ। এখানে কোন শৈল্পিক সংহতি নেই। গোটা গল্পায়ন এক উদ্ভট কল্পনার আবর্তিত হয়েছে। এখানে বিধ্বস্ত ব্যক্তিত্বেরই পরিচয় মেলে।

তৃতীয় স্তরে আছে 'পদ্মানদীর মাঝি' (১৯৩৬) ও 'সহরতলী' (১৯৩৯)। এ হ'লো গণজ সংস্কৃতির পরিচায়ক। প্রথমটি সাধুভাষা ও লৌকিক কথ্যভাষার রচিত হয়েছে। পদ্মার ভাঙাগড়ার মানসিক ভিৎও টলে যায়, জেগে ওঠে অদূরের শিশালা। কুবের জেলে মাছ ধরে জীবিকা চালায়। তার আছে পশু স্ত্রী মাশা, লখা-চণ্ডী দুই পুত্র ও গোপী নামে মেয়ে। মদন জলে উঠে আলিয়ে দিয়েচে কুবেরের সংসারকে। আর কুবের পালিয়ে গেল ঞালিকা কপিলাকে নিয়ে মরনা ধাঁপে। যৌনবানের সঙ্গে পদ্মার প্রবাহ তুলনীয়। পদ্মা ভেঙে দিচ্ছে দুই তীরের ঘর বাড়ি; আর যৌবন ও যবসংসার। এখানে প্রাণনের লীলাই হুর্ড হয়েছে স্রোতের ছর্ব্বায়তায়। কুবের যেন Ibsenএর নোয়ার উন্টো পিঠ। কথ্যভাষায় যে লোকসংস্কৃতির পরিচয় আছে তা বিষ্ময়ের।

এর সঙ্গে তাই তুলনীয় তারান্ধকারের ‘হাস্তীদাঁকের উপকথা’। এরপর ‘সহস্রতলীতে’ এসেচে শহুরেপনা। গ্রামীণ উপভাষার জায়গায় স্থান পেয়েচে নাগরালির উপভাষা বা ফুটেচে শ্রমিক আন্দোলনের পটে। গণশক্তির জাগ্রতরূপ এখানে তুলে ধরা হয়েছে। যশোদা হ’লো শ্রমিকদের প্রতিনিধি। মতি, সুধীর, জগৎ, ধনঞ্জয় প্রভৃতি শ্রমিকরা অকৃত্রিম হ’লেও চাকরির খাতিরে এসেচে স্বার্থ-সংঘর্ষ। এন্নি অনিবার্য ফল হ’লো মনোমালিঙ্গ ও বিদ্রোহ। সভ্যপ্রিয়মলের ধর্মঘটের মূলে কাজ করেছে যশোদা, যে স্মরণ করিয়ে দেয় Dickens এর Madame de Fargeকে [A Tale of Two Cities]। কিন্তু শেষ পর্যন্ত যশোদা ধরা দিয়েচে সত্যপ্রিয়ের চক্রান্তে। মোট কথা এখানে মজদুর বিদ্রোহ ও চাকুরিয়াদের স্বার্থসংঘর্ষ চিত্রিত হয়েছে বাস্তবের তুলিতে। নন্দ-কুমুদিনী চরিত্রও বেশ জীবন্ত। এতে আছে অগ্রগতির সাক্ষ্য।

মাণিক কথাসাহিত্যে ভালমন্দ’র সূক্ষ্মতামাত্রা রক্ষা করতে পারেননি। এর রচনা কখনো হয়েছে উৎকর্ষের পরিচায়ক কখনো বা অপকর্ষের বাহক। লেখকে বৈশিষ্ট্য ফুটেচে অস্বাভাবিক মনস্তত্ত্বের অবতারণায়। অতিমাত্রায় যৌন চেতনার জগ্নে তিনি মানসকূট-গ্রস্তই হ’য়েছেন। ফলে রঙিন চশমায় সবি যৌন আকর্ষণের রকমফের হিসেবে প্রতিভাত হয়েছে। বস্তুর এ অবলোকন বৈজ্ঞানিক। কিন্তু এন্নি রূপায়নে চাই Voltaire এর বৈহাসিকতা, বা Lawrence এর পূজালুতা, বা কাব্যপ্রবাহের গভীরতা। দুর্ভাগ্যের বিষয় এতটা শক্তি নেই মাণিকের। তাই জায়গায় জায়গায় যৌনতার অস্থিসংস্থান বিশ্লেষণে এসেচে একরকমের অভদ্রতা, বা সামাজিক দিক থেকে অপাংক্তের। বিষয়বস্তুর বৈচিত্র্য না-থাকায় কখনো কখনো একটু একঘেয়েমির সুরও বেজেচে; আর এসেচে রসান্ধার। এক কথায় বলা যায়, তিনি যে পরিমাণে ভাবের দিক থেকে স্বকীয়, সে-পরিমাণে শৈল্পিক স্রবসা আনতে পারেননি। তাই শিল্পায়ন সব জায়গায় রসোত্তীর্ণ হতে-পারে নি। তা সত্ত্বেও নতুন পরীক্ষার জগ্নে তিনি বাংলা সাহিত্যে স্মরণীয়।

(২) ‘গণ’-চক্র

যৌন ও গণ-এ-দুধারায় উত্তরতিরিশ সাহিত্যায়ন এগিয়েচে। এ দুয়ের মিলনে দেখা দিলেন প্রেমেন্দ্র মিত্র, বিনি অচিন্ত্য-বুদ্ধ-প্রেমেন্দ্র অক্ষের পরিপূরক। যৌন-ভিত্তিতে গ’ড়ে উঠেচে গণজপ্রবাহ। অবহেলিত মানবের আকৃতিই এখানে ফুটে উঠেচে। এতকাল যারা উপেক্ষিত ছিল সমাজে ও সাহিত্যে, তারা ভাঙনধারায় পেলো স্বীকৃতি আর সাহিত্যেও এলো তাদের আত্মন। এ গণ-আন্দোলন মানসিক বিলাসই ষটে, যেহেতু বিদ্রোহে এর জন্ম আর রচয়িতা এখানো মধ্যবিত্ত মানস। রূপ সাহিত্যের ধারা এর নির্মাণকর্মে সহায়তা করেছে, যেমন মধ্যবিত্তের ভাঙন। ১৯১৭-র বিপ্লবের পর রাশিয়া এগিয়ে এলো পঞ্চবার্ষিক পরিকল্পনায়। মার্কসায়নের দৈহিক রূপ ধরা পড়লো এখানে। তাইতো এ আদর্শ হিসেবে পৃথিবীময় ছড়িয়ে গেলো অনন্দের

মতো। কিন্তু অনজ্ঞতো বৈদেহী থাকতে চায়না, সে খুঁজচে অঙ্গ, চাইচে কারা। এ-ভাবে মার্কস ম'রে গিয়ে প্রমাণ করেচেন যে তিনি অমর। বাংলার সমাজ-ভাঙনে প্রজাদের দুঃখ দুর্দশা বড়ো হ'য়ে দেখা দিলো, তাই 'প্রজাসত্ত্ব আইনের' হ'লো নবায়ন (১৯২৮), এলো 'বঙ্গীয় চারীখাতক আইন' (১৯৩৬) ও "বঙ্গীয় দুর্ভিক্ষ বীমা তহবিল আইন" (১৯৩৮)। এতে ফুটেচে ভাঙনের ইতিহাস। কাজেই সর্বহারার মাথা তুলে দাঁড়িয়েচে। সমাজের দাবি হিসেবে তাই এলো সাহিত্য। শরৎচন্দ্রের ভিতর এ-ধারার কিছুটা চিত্রণ আছে। তবে সে তখনো নিজের আসনে প্রতিষ্ঠিত হ'তে পারেনি। দক্ষিণারঞ্জন মিত্র মজুমদার, অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর, দীনেশচন্দ্র সেন ও জগীশুদ্দিন একে আরো এগিয়ে এনেচেন। এরপর গণপ্রবাহ চলেচে সজোরে।

অচিন্ত্য-বুদ্ধ-প্রেমেন্দ্র অক্ষের শেষ যোজনা হ'লো প্রেমেন্দ্র মিত্র। যৌনবৃত্তে প্রেমেন্দ্র মিত্র এলো গণজ চেউ! কিন্তু যোগস্বর হিসেবে স্মরণীয় এ-অক্ষের (১৯০৫—) যৌধ কীর্তি। "বনশ্রী" (১৯৩৪) ও "বিসর্গিলে" (১৯২৪) ভিনের ঐক্য ও পার্থক্য ধরা পড়ে। বুদ্ধদেবের কাব্যায়ন, অচিন্ত্যর কাল্পনিক গল্পায়ন আর প্রেমেন্দ্রের গাল্পিকতা এখানে লক্ষ্যণীয়। ঐক্যস্থলে বিধৃত হয়েচে এঁদের কবিদ্য, বা ভাবার মারফতে ভেঙে পড়েচে। গাল্পিকতায় এগিয়েচেন প্রেমেন্দ্র, বার বাহন হ'লো "কালিকলম" (১৯২৬)। তাঁর ভিতর দু'টো ধারা লক্ষ্যণীয়—পতিতের জয়গান ও বিজ্ঞানের ভিত্তে রহস্য সৃষ্টি। যেহেতু গণ-আন্দোলন এখনো আদর্শায়নের নামাস্তর, তাই এসেচে এই বিজ্ঞান-রিলাস। অস্ত্রজারা এসেচে বাস্তবায়নে, আর বিজ্ঞান আদর্শায়নে। এ দু'ধারায় দ্বিধা ঋণ্ডিত হয়েচে প্রেমেন্দ্র মানস। তাই তো হয়েচে এর ভরাডুবি চলচ্চিত্রের চঞ্চলতায়। এ সম্বন্ধে সচেতনতাই করেছে তাকে বৈপ্লবীয় আর লেখক নিজেই বলেচেন : "মানুষ মাজেই বুঝি এমনি এক-একটি বিচ্ছিন্ন দ্বীপ সৃষ্টির রহস্য সাগরে ঘেরা।" কিন্তু বৈপ্লবায়নেরও আছে বহু যুগের স্মৃতি-উর্বরতা, চারিধারের পদ চিহ্ন। তাইতো আবেষ্টনী এসে একলা মানুষটিকে ঘা দিয়েচে।

বাস্তবায়নে অগ্রসর হয়েচেন লেখক ১৯২১ সালে, বোল বছর বয়সে। কাজেই অবনত সমাজের ক্রন্দন অনুরণিত হয়েচে তাঁর "পাকে"। প্রেমেন্দ্র এখানে রুশ-বিপ্লব ও প্রথম মহাযুদ্ধের সুরে মশগুল। তাই তিনি বুঝেচেন যে জনসাধারণের ব্যাকুলতাই তাদেরকে নিয়ে যেতে পারে প্রগতির দিকে। কিন্তু তার আগে চাই পথ-প্রস্তুতি। এ-কাজ হ'লো জনগণকে জাগ্রত করা, চেতনায়-তোলা-বীভৎসতা, পঙ্কতা ও অন্ধতা সম্বন্ধে তাদের সচেতন ক'রে তুলে বিপুল অসন্তোষ তাদের মনে রোপণ করতে। তার পরেই "আমূল পরিবর্তন" হবে জনগণের। অশাস্ত কর্মকার তাই বল্চে : "মানুষের সত্যকার মুক্তি তার নিজের ভেতরকার প্রেরণা ছাড়া আসে না।" এতে সমাজ-ভাবিক সাধনা আছে, যাতে রুশ-ভারতীয় স্বাধীনতা আন্দোলনের ধারা মিশেচে। এর পর লেখক বেরিয়েচেন "মিছিলে" [১৯৩৩]। আত্মজৈবনিক পদ্ধতিতে গ'ড়ে উঠেচে কথন-প্রবাহ। "নির্ভীক" আফিসের চাকরি নিয়ে আবর্তিত হয়েচে

গল্পায়ন। এখানে লেখক সীমারেখা টেম্বেটেম মানুষী ও বিধাতার গল্পের— “মাছুষের সব গল্প গোল হ’য়ে সম্পূর্ণ হয়, কিন্তু বিধাতার গল্পে লাখো আরম্ভ, কিন্তু বড় জোর একটি সম্পূর্ণতা।” তাই “সব খেই মেলে না” বিধাতার গল্পে। “মিছিলে”ও হয়েছে তাই। এ একদম জাগতিক গল্প-প্রবাহ, যার স্রোতে জন মিছিল এসেচে। মনু, শচীন, রবীন, নন্দ প্রভৃতি জীবনের মিছিল, চন্নছাড়া, এলোমেলো। “পঞ্চশরে” প্রেমের প্রবাহ চলেচে ভ্রমণরূপে। এ প্রমথ চৌধুরীর “চার ইয়ারি কথা”র মতো। পঞ্চশি হ’লো আত্মজৈবনিক। লেখক নিজেই একটি চরিত্র, যে স্মরেন, জীপতির সঙ্গে যুক্ত হয়েছে। এখানকার ভাষাও সরসতায় সজীব। স্বাণ্ডিনেভীর রীতিতে এসেচে ছোট ছোট শব্দ, যা চেউয়ের মতো ভেঙে পড়েচে আবেগের দোলায়।

এর পর সমাজ স্তরে প্রবেশ করেচেন লেখক “উপনায়নে” (১৯৩০)। আদর্শ-বিলাস এখানে বাস্তবায়নে ধরা দিয়েচে। আবেষ্টনীর প্রভাবে মানুষ যে-ভাবে পিষ্ট হচ্ছে তারি ছবি ফুটেছে এখানে। ছোট শিশু বিনুর জীবন বার্থ হ’য়ে গেলো পারিপার্শ্বিকের চাপে। সে অভাবের তাড়নায় শিখেচে চুরি, জোচ্চোরি। স্বাভাবিক বিকাশ রুদ্ধ হ’য়ে গেচে শিশুর কাছে। তাই মনে হয়েছে যে “সমস্ত পৃথিবী এই শিশুটির বিরুদ্ধে বড়বল করিয়া তাহাকে বিহ্বল করিয়া দিয়াছে।” বিনু তাই শেষে সন্ন্যাসী হ’য়ে গেলো আর নাম রাখলো অমৃতানন্দ। এখানে মধ্যবিত্ত ভাঙন আরও পরিষ্কৃত। তাই সমাজ চিত্রণ পরিকল্পিত হয়েছে মনোবিকলনে। এরপর মনস্তাত্ত্বিক উপগাস এলো “কুয়াশায়” (১৯৪৬)। এখানে একটি সমস্তা পাক খেয়েচে স্মৃতি নিয়ে। পৃথগ্নতি একেবারে লোপ পেতে পারে কিনা তাই দেখান হয়েছে। নায়ক প্রত্যোৎসাহ পুরনো জীবন ছেড়ে একেবারে নতুন জীবন আরম্ভ করেছে ক’লকাতার পরিবেশে। এখানকার জীবন গ’ড়ে উঠেচে অমলের বন্ধুত্বে ও তার পারিবারিক পরিবেশে যেখানে অমলের বোন নির্মাণ ও তাই বিমল আছে। নির্মাণের হৃদয়ে প্রেমের আবির্ভাব হয়েছে প্রত্যোত্তের আকর্ষণে। বিয়ের জন্তে যখন আরম্ভ হ’লো পীড়াপীড়ি, তখনি প্রত্যোৎ এলো পালিয়ে। আকস্মিক পূর্বসঙ্গী মথুরা রায়ের আবির্ভাবে গল্পের ধারা গেল উল্টে। প্রত্যোত্তের পূর্বস্মৃতি এলো ফিরে। তাই গোটাটাই কুহেলিকায় ঢাকা পড়লো! কুয়াশায় আঁকা রইল অনিশ্চয়ের প্রাণিলতা: “হয়তো সভ্যই প্রত্যোৎ আবার সেখানে ফিরিবে, অতীত জীবনের প্রায়শ্চিত্ত সম্পূর্ণ করিয়া স্মরণ করিবে নূতন জীবনের সূচনা।” গল্পটি আরম্ভ হয়েছে ট্রেন যাত্রায় আর শেষও হয়েছে এতে। আর এই ট্রেনই হ’লো জীবনের প্রতীক। এ একাধারে মনস্তাত্ত্বিক ও সমস্যাবহুল হ’য়ে স্মরণ করিয়ে দিচ্ছে ফ্রেডেরী মনোবিকলনকে।

৪র্থ স্তরে আছে চিত্রনাট্যের রূপান্তর। প্রথম পর্বের যোনায়ন পরিবর্তিত হ’লো সমাজতান্ত্রিক সাধনায়, যা তৃতীয় পর্বের রূপ পেয়েচে মনস্তত্ত্বে। আর ৪র্থ পর্বে চারিয়ে গেচে গণজ চেউ চলচ্চিত্রে। গৌরাজ বসুর হাতে “ভাবীকাল” [১৯৪৬] উপগাসীকৃত হয়েছে। এ হ’লো কালাবুরি জঙ্গলের রূপান্তর আর এ এসেচে

কুড়ুল, কোদাল ও লাঠি এই তিনটি স্তরে। গণ আন্দোলনে জমিদারী ভিৎ নড়ে উঠেছে। এই চেতনায় এসেছে শিবনাথ, সোমনাথ ও ইন্দ্রনাথ। ভাষী কালের রূপও এই। ভাষা এখানে সংযত ও ধারালো। ছায়া ছবির দ্বিতীয় রূপান্তর হ'লো “অভিযোগ” (১৯৪৭), যা বিচারালয়ে আরম্ভ হয়েছে। বাদী হ'লো রূপাশঙ্কর, আসামী প্রবীর আর বাসন্তী অভিযোগের বিষয়বস্তু। বাসন্তীকে বুড়ো বরের কবল থেকে মুক্তি দেওয়ায় প্রবীর হয়েছে আসামী। পরে অবিগ্রহ প্রবীর ও বাসন্তীর বিষয়ে জটিলতার হয়েছে অবসান। এ সাধারণ কাহিনী। গোরাঙ্গপ্রসাদের কৃতিত্ব কম নয়। তার পরে “প্রতিশোধে” প্রকাশ পেয়েছে নির্ধাতিত নারীত্বের প্রতিশোধ। নির্মলাকে ফেলে বিজয় বিয়ে করলো অগ্নিকাকে। এদের ছেলে যখন রোগশযায়, তখন নিম'লা এসেছে প্রতিশোধ নিতে। আর মিলনও হয়েছে এখানে। এ মিলনাস্তক হ'লেও শোকাস্তিক। নতুনত্বের পরিচিতি এখানে তেমন নেই। গণ চাহিদা মেটানোর জেগেই হয়েছে এ সব কাহিনীর আমদানী।

বাস্তবায়নের ইতিহাসে প্রেমেন্দ্র মিত্র অরণীত, যেহেতু তিনি তথাকথিত চোর, জুরাচোর প্রভৃতি অসত্যজদের পাংক্তের করেচেন এবং চেষ্ঠা করেচেন তাদের মনস্তত্ত্ব বুঝতে। যেখানে অচিন্ত্য-বুদ্ধদেব যৌনতত্ত্বের কথা ক'রেচেন সেখানে প্রেমেন্দ্র বলেচেন সমাজতত্ত্বের কথা। জীবন যে শুধু সুন্দর তা নয়—এখানে আছে অসুন্দরও। এ ছুয়ে মিলেই হ'লো জীবন। কাজেই জীবনের চিত্রশিল্পীই লেখক। লেখা তাঁর কাছে এক বিরাট দায়। এর কৈফিয়ৎ দিয়েছেন তিনি—“লেখাটা শুধু অবসর বিনোদন নয়, মানসিক বিশ্রাম নয়। সামনে ও পেছনের এই দুর্ভেদ্য অন্ধকারে দুজ্জের পণ্যময় জীবনের কথা জীবনের ভাষায় বলার বিরাট বিপুল এক দায়” (“কেন লিখি”)। এই বিরাট দায় সঙ্ক্ষে লেখক অবহিত বলেই ভয় পান তিনি লিখতে। এ শুধু যে জীবনের দায় তা নয়, এ “প্রাণের দায়”ও। ফলে প্রেমেন্দ্র'র সমাজ সংস্কারী প্রচেষ্টা প্রবলতর—কি গন্তে কি পন্তে! তাঁর উদ্দেশ্য জীবনের আঙ্গিকে জীবন-রহস্যেরই আবিষ্কার। কিন্তু এতে নেই মন-কণ্ঠস্বন, বা আজকালকার সাহিত্যের উপজীব্য। এখানে উগ্রতার অভাবই লক্ষিত হয়। উদ্দেশ্যমূলক হ'রেও তাঁর উপল্যাপ শিল্পের সীমা অতিক্রম করেনি। আর এইখানেই তাঁর বৈশিষ্ট্য।

যিনি কাব্যের স্বপ্নলভ্যতার এগোলে আর নিকরপম গুপ্তের ছদ্ম নামে তিনি হলেন শৈলজানন্দ মুখোপাধ্যায়। ‘কল্লোল’ ভেঙে ‘কালি-কলমে’র (১৯০০—) ষে-রূপ দেখা গেল, তাতে উৎকর্ষ হয়েছে এর নাম। গণ-সাহিত্যের প্রসারে অনিবার্যভাবেই এসে পড়লো বস্তুনিষ্ঠা, যা বাস্তবায়নেরই একাগ্রতা। শৈলজানন্দী আবহাওয়ার বস্তুর রূপই প্রতিভাত হলো খোলা চোখে। এখানে অচিন্ত্য-বুদ্ধ'র কবিত্ব যেমন অমুপস্থিত, তেমনি নেই প্রেমেন্দ্র'র মননশীলতা। বস্তুকৈবল্যের চেহারা ফুটেছে হৃদয়াবেগে, যাতে ছলেতে কোল-ভীল-মুটে-মজুর। দরদের দৃষ্টিতে তাই ধরা পড়েছে তাদের জীবনযাত্রা। তাইতো জন্ম হয়েছে একটি

বিশেষ পরিবেশের যার নাম হ'লো 'আঞ্চলিক'। এখানে বস্তু রস গভীর নয়। তাই বস্তুবাদ প্রকৃতিবাদে বিবর্তিত হ'তে পারেনি যেমন হয়েছে বিভূতিভূষণ বন্দ্যোপাধ্যায়ে। তবুও বাস্তবের চিত্রেরসে যে "আনন্দের ভোজে"র আমদানি হয়েছে, তাতে লেখক নিমগ্ন আনিয়েচেন "মুক যারা দুঃখে সুখে, নভশির স্তব যারা বিখের সুমুখে" তাদেরকে। এ গুরুকাজে মানব চরিত্রশালার দরজা খুলে দিয়েচেন তিনি। ভদ্রিসর্বস্ব লেখনের বিরুদ্ধে তাইতো জেহাদ ঘোষিত হয়েছে: "গুণু ভদ্রী দিয়ে যেন না ভোলায় চোখ।"

শৈলজানন্দের প্রথম লেখা "ঝোড়ো হাওয়া" ঝড়ের মতো ব'য়ে গেছে। তদানীন্তন বাংলা সাহিত্যে যেমন কল্লোল তুলেছিল অচিন্ত্যকুমারের "বেদে", বুদ্ধদেবের "রজনী হ'ল উতলা" ও প্রেমেন্দ্রের 'পাঁক'। এখানে সমাজকে উৎখাত করার প্রচেষ্টা আছে। তাইতো মানস সত্তার রূপই ধরা পড়েছে। গন-আন্দোলন যে বিদ্রোহকে কেন্দ্র ক'রে আবর্তিত হয়েছে, এখানে তার আভাস আছে। যেহেতু মানুষের প্রধানতম আকর্ষণ হ'লো যৌন, তাই গণভিত্তিও হ'লো কামজ। ফলে শৈলজানন্দের ছোট গল্পে যেরকম বিদ্রোহের গতি পাওয়া যায়, উপন্যাসে তা নয়। এখানে কামনার কূপে বন্দী হয়েছে নরনারী। তাই এক হিসেবে এ যৌনবৃত্তের গতিপথে চলেছে। তাঁর "অভিশাপ" [১৯৩৩] টাকা-পাগল শ্রীহর্ষের জীবন চরিত। কাঞ্চন সংস্পর্শে মানুষের যে অধোগতি হয় এখানে তাই ফুটেছে। শ্রীহর্ষ টাকার জগ্রে শিববাবুকে ঠকিয়েছে, যার জগ্রে স্ত্রী আত্মহত্যা করেছে। এতে কিন্তু সে পেয়েছে বাড়ি আর প্রথমা স্ত্রীর মেয়ে মালতীকে। পরে চাপাকে বিয়ে করলো সে আর মেয়েকে বিয়ে দিলো যক্ষাগ্রস্ত জামাইয়ের সঙ্গে। ফলে পেলো বিশহাজার টাকা। একদিকে এসেছে কাঞ্চন, অতীতকে সামাজিক স্নেহ প্রীতির হয়েছে বিলোপ। টাকার অভিশাপই এখানে দেখা দিয়েছে গ্রীক নাটকের *Fury*-র মতো। মানুষ এখানে অবস্রভাবী হয়ে গেছে। "খরশ্রোতা" ব'য়ে চলেছে সংসারের ঘূর্ণাবর্তে। এখানে ফুটেছে শিশিংশেখরের জীবনকাহিনী। মাতুলালয়ের অত্যাচারই মাতা পিতৃহীন বালককে করেছে ঘরছাড়া। অমলার দাবী উপেক্ষা ক'রে চলেছে সে মণিমালার দিকে। তাই সে সন্ন্যাসী হয়েছে কিন্তু শাস্তি আসেনি। কাজেই সে ফিরে এলো অমলার কাছে। কিন্তু অমলা বিবাহিত। তাইতো পরলোভব্রতে সে উৎসর্গ করেছে নিজেকে। এখানে শোকান্তিকার রস উপচে পড়েছে। "শোভাষাত্রায়" (১৯৪৫) দৃগাবলী বিতস্ত হয়েছে জানকীবাবু ও জামাই অশোকের দু'দুবার দার পরিগ্রহে। বিমাতার জর্বার জগ্রে অশোকের পুত্র গোপালের পড়াশুনা হ'লোনা। এখানে গার্হস্থ্য জীবনই শতদলের মতো ফুটেছে। জীবন-জিজ্ঞাসার কুটিলতা নেই, যেমন বালাই নেই নৈতিকতার। এ একপ্রকার নিষ্ঠুর নিয়তির লীলা যেখানে মানুষ অসহায়। তবে তারও আছে ইচ্ছাশক্তি। আর এড়িয়ে মিলেই গড়ে তুলেছে বাস্তব চিত্রণ।

উপন্যাসের তুলনার ছোটগল্পেই শৈলজানন্দী কৃতিত্ব বেশি পরিস্ফুট হয়েছে। এর জগ্রে দায়ী অবিশ্রি ছোট গল্পের স্বরপরিসর। বৃহত্তর পটভূমিকায় এগোনে

সত্যি কঠিন ব্যাপার। রূপসাহিত্যের বিস্তার এখানে নেই। ছোট খাট ঘটনার ঘূর্ণিতে যে আঘাত, এখানে আছে তারি বৃদ্ধ। “সাঁওতালি” (১৯৩২) বা কয়লা কুঠির বৈশিষ্ট্য তাই এখানে অনুশ্রুতি। গল্পায়ন ও চরিত্রায়নের যৌথ বিকাশ স্বভাবতই একটু কঠিন। তাই যে কোন এক দিকে লেখকের প্রতিভার বাঁক ফেরে। সাধারণ চরিত্রগুলিতে জীবনের বৈচিত্র্যহীনতা চোখে পড়ে। যে স্বন্দ-সংঘাত নিয়ে উপভাসের কারবার, অন্ত্যজদের চেহারায় তা তেমন লক্ষণীয় নয়। কাজেই বিষয়বস্তুই রশি টেনেচে তাঁর কল্পনার। মানুষী জীবন আদর্শের সংঘর্ষেই এগোর, যেমন দেখা যায় মধ্যবিত্ত শিক্ষিত শ্রেণীর মধ্যে। তা হ’লেও উত্তর তিরিশ যুগে এর প্রসারও সীমায়িত হয়েছে। ফলে শৈলজানন্দো দৃষ্টি বাস্তবের যে ছবি দেখেচে তা রক্তমাংসে সজীব হ’লেও গণ্ডি লীন। কাজেই তাঁর জগৎ সাধারণ একঘেয়েমিরই অনুবর্তন। তবুও বাস্তবপন্থীর নিরাসক্ত দৃষ্টি এখানে অরণীয়, যা “আঞ্চলিক” উপভাসের পথিকৃৎ।

‘কল্লোলে’র মারকতে যাদের নাম বেরোর, তাঁদের মধ্যে তারাশঙ্কর বন্দ্যোপাধ্যায় তারাশঙ্কর বন্দ্যোপাধ্যায় একজন। এর প্রথম গল্প ‘রসকলি’ (১৯২৭) প্রকাশ পায় (১৮৯৮) ‘কল্লোলে’। এতে বিদ্রোহ তেমন না থাকলেও ছিল পৌষের ছাপ। তাঁর প্রথম জীবনে কবিতা উৎসাহিয়ে উঠেছিল পরার : “পাখীর ছানাটি আজ মরিয়াছে হয়। তার মা এসে কতই কাঁদিতেছে তাই।” এ স্মরণে আনে বাংলাকির ক্রোধমিশ্রণ ও অনুতাপহীন। পরে অবিশ্রি তিনি বুঝলেন যে কবিতা তাঁর ভাবের বাহন নয়। তাই তিনি শৈলজানন্দের মতো গল্প-উপভাসে হাত দিলেন। শুধু তাই নয়, বীরভূম-বর্ধমান অঞ্চলের সাঁওতাল প্রভৃতি অন্ত্যজদের যে চিত্র শৈলজানন্দ রূপায়িত করেচেন, তার আরেকটা দিক বীরভূম লাল রঙে উদ্ভাসিত হয়েছে তারাশঙ্করে। তবে এখানে আছে বৃহত্তর দিকটা, যেখানে বেদে, বাগ্‌দৌ, কাহার, ডোম প্রভৃতি ভিড় ক’রে আছে। এই “আঞ্চলিক” উপভাসে তারাশঙ্কর সত্যিকার ক্রান্তত্ব দেখিয়েচেন, কি চরিত্র, কি গল্পায়ন, কি সংলাপ, এর প্রত্যেকটাই ‘স্থানিক রঙে’ রাঙা হয়েছে। ভবঘুরেদের ছবি শরৎচন্দ্র বা প্রবোধকুমার বা এঁকেচেন, এখানে হয়েছে তার ব্যাপক প্রসার। উপেক্ষিত সমাজ যেন তার বেদনা নিয়ে হাজির হয়েছে সাহিত্যের ভোজে। কারণ, তারাশঙ্কর তাকে নেমস্তম্ভ জানিয়েচেন। কাজেই যাকে নতুন ব’লে মনে হয় তার ভিতর আছে আবিষ্কারের চমক। এসব জন্ম-বাধাবরদের সমাজ চিরকালই উপেক্ষা ক’রে আসচে, কিন্তু লেখক তাদেরকে করেচেন পাণ্ডিত্য। গণসাহিত্যের প্রগতি তাই সম্ভব হয়েছে। কবিকঙ্কনের চণ্ডী ও ঘনরামের “ধর্মমঙ্গলে” যে কাশকেতু ও কালুডোম দেখা দিয়েচে, তার শরৎচন্দ্রে রূপান্তরিত হয়েছে সাপুড়ে, জোলা, বাগ্‌দৌ, বেগ্রায়। এরা প্রবোধ-প্রেমেন্দ্র-শৈলজানন্দের ভিতর দিয়ে কাহার, ডোম, বোষ্টমিতে পরিণত হয়েছে। এমি অগ্রগতিতে এসেচে তারাশঙ্করের জনপ্রিয়তা।

লেখকের সাহিত্যায়নে আছে তিনটি স্তর—বিদ্রোহ, সমাজ-ভাঙন ও গণ-প্রগতি। কিন্তু সব স্তর ঘিরে আছে ক্ষয়িক্ততা। সমাজ যে ভেঙে যাচ্ছে বিভিন্ন স্তরে এখানে

আছে তারি পরিচয়। সমাজ-চেতন মনে প্রথমেই এসেচে বিদ্রোহের ঘূর্ণিঝড়। এতেই অব্যবহার নিরসন হবে এই আশাতেই আছে বিদ্রোহীর জরোজাস। “পাষণপুত্রী” ও “চৈতালী ঘূর্ণি” প্রথম স্তরের ইঙ্গিত বহন করচে। এখানে আদর্শ ও বাস্তবের সংঘাতে বেজেচে বিদ্রোহের সুর। তাইতো “পাষণপুত্রী” কায়ার নিরানন্দ জীবন চিত্র। এর সঙ্গে তুলনীয় ডটয়ডক্সির “হাউস অব দি ডেড” (১৮৩১)। তবে সেখানে অভিজ্ঞতার অভিজ্ঞান আরও বেশি পরিষ্কৃত। এখানে কয়েদী জীবনের একষেয়েমির সুরই বেজেচে। সাইদ, গৌর, কেট, চৈতন প্রভৃতি এ নেপথ্যের কুশীলব। কালীকামারের চরিত্রটি পূর্বস্মৃতি ও বর্তমান নিয়ে গ’ড়ে উঠেচে। এতে এসেচে একরকমের উন্মাদ অবস্থা। বানির টানে, সাক্ষীর গুটের খট খটে, ও ঘণ্টার ঢং ঢঙে বাস্তব ধাক্কা দিচ্ছে দরজার আর অমনি বিদ্রোহ ঝঙ্কার দিয়ে উঠেচে: “মানুষ মানুষের বিচার করিয়া প্রাণদণ্ডের বিধান দেয়—এর মধ্যে যে চরম দীনতা, তার চেয়ে দুর্ভাগ্য মানুষের আর কিছুই নাই।” “চৈতালীঘূর্ণি” কিন্তু এনেচে শ্রমিক আন্দোলনের ঝড় গোষ্ঠ ও দামিনীকে কেন্দ্র ক’রে। নির্ধারিত এখানে কথা ক’রে উঠেচে বিদ্রোহে: “মানুষের ক্ষুধার তাড়নার যৌত্তর সাধনা আজ ধর্মবাজকের কোমরে বাঁধা লোহার ক্রুশে নিষ্পন্দ, ব্যর্থ; বুকের বাগী আজ পাবাণের গায়ে আখরের রেখার মুক।” এখানে সমাজ ও রাষ্ট্র ব্যবস্থার দিকে কটাক্ষ করা হয়েছে। রূপকবহুলতার এগিয়েচে এ বিদ্রোহ। এখনো এ-সুর কায় ধরতে পারেনি। এর জগে আরো অভিজ্ঞতার তাই প্রয়োজন হয়েছে।

দ্বিতীয় স্তরে স্পষ্টভাবে দেখা যায় সমাজের ভাঙন। চিত্রণে ভাঙন প্রকাশ পেয়েচে প্রেম, বিদ্ভ ও রাজনীতির মারফতে। বস্তুত এ ত্রিবেণীতে ব’য়ে চলেচে অখণ্ড প্রবাহ। সমাজ ভেঙে চুরে যাচ্ছে ঘরে বাইরের ঘটনায়। প্রেমের মাধ্যমে ধ্বংসের ছবি ফুটেচে “রাইকমল” [১৯৩৪], “প্রেম ও প্রয়োজন” [১৯৩৫], “আগুন” [১৯৩৭] ও “কবিতা” [১৯৪২]। বৈষ্ণব সমাজে প্রেমের যে লীলা চলেচে তার চিত্রণে শব্দচক্র এনেচেন কমললতাকে। এরি সগোত্রীয় হ’লো কমলিনী। কমলিনী ও রসিকদাসের মধ্যে হয়েছে মাখামাখি। পরে রজন এসে রাঙিয়ে দিয়েচে কমলিনীকে। পরীর আবির্ভাবে কমলিনীর জীবন হ্রির্বহ হয়েছে শোকান্তিকার আর দুঃখও ফুটেচে তারি জবানীতে—সখি বলিতে বিদরে হিয়া,

আমারই বঁধুনা আন্বাড়ী যায় আমারই আভিনা দিয়া।

“প্রেম ও প্রয়োজন” একটি সমস্ত আছে। প্রয়োজন কেমন করে প্রেমে রূপান্তরিত হয় তারি কথা বর্ণিত হয়েছে রমা-নলিনী-সঞ্জীব ত্রিভুজে। নানা ঝড়ঝাপটার পরে রমার সঙ্গে সঞ্জীবের মিলন হয়েছে। নলিনী ও সঞ্জীবের সংলাপ বেশ ফুটেচে। এরপর “আগুন” জলেচে সত্যিকার আগুন চন্দ্রনাথ-মীরা ও হীরা-বাবাবরী সম্পর্কে। এ আত্মজৈবনিক পদ্ধতিতে বলা হয়েছে নিকর স্মৃতির ভিতর দিয়ে। চন্দ্রনাথ

বাধীনচেতা আর হীক খেয়ালী। “পাহাড়ের শাল বনের আগুনে” মীরার চক্ৰালোক নৃত্য “দিবান্নাত্তির কাষের” আনন্দের নাচের কথা স্মরণ করিয়ে দেয়। এখানে মনের গহনে প্রবেশের প্রচেষ্টা আছে। এরপর “কবি”তে নিতাই ডোমের কবিরাজ হওয়ার কাহিনী বর্ণিত হয়েছে। তার জীবন ছলেতে ঠাকুরঝি ও বসন্তুর টানে। দুজনেই মারা গেল আর নিতাইয়ের জীবন মরু খাঁখাঁ করতে লাগলো। এতবড় মর্মান্তিক শোকাস্তিকায় ভেঙ্গে পড়েছে কবিরাজ। কবিরাজ সম্প্রদায় ও বুঘুরনাচুয়েদের সংলাপে “কবি” হয়েছে সার্থক রচনা। বীরভূমের রঙ যে কত বাস্তব হ’তে পারে, তার পরিচয় মেলে নিতাইয়ের গানে—“কালো বদি মন্দ তবে কেশ পাকিলে কাঁদ কেনে?” সামন্ততান্ত্রিক কাঠামো ভেঙ্গে যাওয়ার সমাজে এসেছে যে ফাটল শ্রেণীসংগ্রামে, তারি রূপায়নও চোখে পড়ে “নীলকণ্ঠ” (১৯৩৩), “কালিন্দী [১৯৪০], “মহাস্তর” ও “পদচিহ্নে” [১৯৪০]। “কালিন্দী” ও “পদচিহ্নে” ফুটেছে বেশি ক’রে এই শ্রেণীসংঘাত আর “নীলকণ্ঠে” ও “মহাস্তরে” আর্থিক ভাঙনের চেহারা প্রকট হয়েছে। এ হ’লো ভাঙনেরই ছবি। “নীলকণ্ঠের” পূর্বনাম “বোগবিরোগ”, যা শ্রীমন্ত ও গিরিকে নিয়ে এক শোকাস্তিকায় পরিণত হয়েছে। এখানে কৃষির ভিৎ টলে গেছে। ফলে কৃষক পরিবার বিস্ত্রহীনতার যাবাবর হয়েছে। শ্রীমন্ত সংসার বৃর্ণিতে দিশেহারা হ’য়ে ও শ্রীপতির মাথার লাঠি মেরে জেল খেটেছে। স্বামীর বন্ধু বিপিনের কাছে ধরা দিয়েছে গিরি দায়ে প’ড়ে। পরে ঘরে আগুন দিয়ে জালায় প্রতিকার পেয়েছে স্বপ্নান-শয্যায়। এদিকে গিরির ছেলে নীলকণ্ঠ অবজায় বেড়ে উঠেছে। শেবকালে শ্রীমন্ত ও নীলকণ্ঠ ঘর ছাড়া হয়ে নিকুদেশে পাড়ি জমিয়েছে। এখানে জলেতে দুঃখের দেওয়ালি! “কালিন্দী” গড়ে উঠেছে মানুষ ও প্রকৃতির পটে জড়ত্বের নীলায়। একদিকে সামন্ত বুগীর রামেশ্বর, অত্মদিকে কালিন্দীর চর। পুরানো সংসারের ভিত্তে এসেছে মহীন্দ্র ও অহীন্দ্র। আর প্রকৃতির রাজ্যে এসেছে কৃষিসভ্যতার জায়গায় শিল্পসভ্যতা। তাইতো চাবের জমিতে উঠেছে কলকারখানা। এখানে এক আদিম মানুষের রূপ প্রস্ফুটিত হয়েছে। এ স্মরণ করিয়ে দেয় Goldsmith-এর Deserted Village-এর কথা। “মহাস্তরে” জাতির সত্তায় যে চিড় এসেছে তারি পরিচয় আছে। দুর্ভিক্ষের করাল ছায়ার মহানগরী চীৎকার করছে যন্ত্রণার ‘মায় ভূখা হুঁ—মায় ভূখা হুঁ।’ সুখময় চক্রবর্তির ক্ষয়িষ্ণু পরিবারের চিত্র স্মরণে আনে Thomas Mann-এর Buddenbrooks। তবে এখানে জটিলতা নেই ম্যানের মতো। কানাই, গীতা, বোমা যেন পাশাপাশিই চলেছে। তবে দুঃখের পরে যে শান্তি আসবে এখানে আছে তার ইঙ্গিতও। বিজয়ের মারফতে তাই বাণী প্রকাশ পেয়েছে “মহা মরণ, দুর্ভিক্ষ, মহামারীর মধ্যেও তারা [মানুষেরা] ঐ আশ্বাস নিয়ে বেঁচে থাকে, যুদ্ধের সমাপ্তিতে আসবে মুক্তি।” এখানে ভাষাও প্রথমে কথ্যভঙ্গি আশ্রয় করেছে। “পদচিহ্নে” সত্যিকার পদচিহ্ন পড়েছে শ্রেণীসংগ্রামের। “এর

কাল ১৯০০ সাল থেকে ১৯০৮ সালপর্যন্ত।” সামন্ততন্ত্র যে ধনতন্ত্রে রূপান্তরিত হবে এখানে আছে তারি আভাস। তবে ইঙ্গিত এখানে বলিষ্ঠ নয়। জমিদার স্বর্গবাবু ও নবোদিত ধনী ব্যবসায়ী গোপীচন্দ্রের সংঘাতে এগিয়েচে উপস্থাপন রস। সমাজ “ভাবজীবন এবং কঠোর বাস্তবের বিপরীতমুখী প্রোতের সংঘাতে ভেসে চলে ছোট ছোট ডিঙির মত।” পরে ধনতন্ত্রের কাছে হয়েছে সামন্ততন্ত্রের পরাজয়।

ভাঙনের ইতিহাসে রাজনীতির লীলাও স্মরণীয়। এ প্রসঙ্গে উল্লেখযোগ্য হ’লো “ধাত্রী দেবতা” [১৯৩২], “সন্দীপন পাঠশালা” [১৯৪৫] এবং “ঝড় ও ঝরাপাতা” [১৯৪৬]। ধাত্রীদেবতার মাটিই দেশ আর এদেশ দেবায়নের উপাতিতে এগিয়েচে। রাজনীতির ঘূর্ণাবর্তে শিবনাথ ছেড়েচে পারিবারিক শান্তি আর গ্রহণ করেছে আন্দোলনকে। কিন্তু গৌরী একটু ভিন্নধর্মী। শিবনাথের মানসে যে তাত্ত্বিক উপলব্ধি দেখা যায় তার রূপায়নও ফুটেচে : “সমস্ত জীবের ধাত্রী বিনি ধরিত্রী, আভির মধ্যে তিনিই তো দেশ, মানুষের কাছে তিনিই বস্তু।” তাইতো “বস্তুর মূর্তিমতী দেবতা” এসে দেখা দিয়েচে। এ হ’লো নগ্নিকা কালিকা মূর্তি যা কখনো “ধাত্রীদেবতার শুক কণ্ঠের হাহাকার” কখনো বা “হাহাকার করিতেছে! কথা কহিতেছে” মাটি-মা-দেশ-জন্মভূমির রূপে। অঞ্চলিকতার রঙ এখানে পাকা। এর পর “সন্দীপন পাঠশালায়” প্রতিভার স্নানায়মান ছবিই ফুটে উঠেচে। এর পূর্ব নাম ছিলো “উদয়ান্ত” ‘কুবক’ পত্রিকায়। এখানে ধ্বংসলীল সমাজের রূপই বেশি প্রকট হয়েছে। অসহযোগের পটে আঁকা হয়েছে ধীরানন্দ ও সীতারামের চরিত্র। ইন্সলটি ভেঙে গেচে আর সীতারাম হয়েছে অন্ধ। মনে হয় একে বাঁচাবার কিছু নেই। সন্দীপন পাঠশালার উদ্দীপনের ক্ষমতা নেই। করুণ রসই চুইয়ে পড়চে। “ঝড় ও ঝরাপাতার” বৈশিষ্ট্য ধরা পড়ে কথ্য ভাষার প্রয়োগে ও ‘রসিদ আলি দিনে’র ঘটনা প্রবাহে। কেরানী গোপেন মিত্রের জীবনে এর ঝড় যে ভাবে ভেঙে পড়েচে, তাতে চুরমার হয়েছে তার সংসার, চিড় এসেচে সমাজ বাঁধনে। ঝড়ে রইল শুধু সমাজের ঝরাপাতা। কেমন যেন নিয়তিবাদ এখানে মাথা খাড়া করেছে। শোকাস্তিকার প্রাণরস উপচে পড়েচে : “ঝড় বই কি! শাসকের শাসন, যখন মানুষের চোখে অশ্রু হয়ে ঝরে পড়ে, তখন বুকের মধ্যে সঞ্চিত হয় বতবিন্দু অশ্রু, ততবিন্দু ক্ষোভ।”

গণসাহিত্যের ঢেউ ভেঙে পড়েচে ‘গণদেবতা’র (১৯৩২) “পঞ্চগ্রাম” [১৯৪৪] ও “হাঁসুলী বাঁকের উপকণ্ঠ” [১৯৪৮]। এর আগেও অবিশিষ্ট ছিটে ফোঁটা পড়েচে “রাই কমল” ও “কবি”তে। তবে এখানে হয়েছে এর ব্যাপক প্রসার। “গণদেবতা”র জনসাধারণই নায়কের ভূমিকায় অবতীর্ণ হয়েছে। পল্লী মা’র ছেলপুলেদের মধ্যে উল্লেখযোগ্য হ’লো বারিক চৌধুরী, ছিক ওরফে ত্রীহরিপাল, দেবপণ্ডিত ও শিব-শেখরেশ্বর স্মারক। হুর্গা ছিক ও দেবকে ভালবাসে। ছিক মন্ড’র প্রতীক, যেমন দেব ভাল’র। সমাজ-ভাঙনে চণ্ডীমণ্ডলের শক্তিহীনতা চোখে পড়ে। সে আর ছিককে শাসন করতে পারে না। ময়ূরাক্ষী নদীর তীরে তাইতো উঠে এসেচে অনিচ্ছ

কামার ও গিরীশ স্ত্রধর। কৃষি সভ্যতায় চিড় ধরেচে আর শিল্পীকরণের প্রচেষ্টা দেখা দিয়েচে। এখানে গণদেবতার আবাহন যেমন আছে, তেমনি তার বিজ্ঞপও। লেখক বলতে চেয়েছেন, “ভেঙেছে দুয়ার, এসেছ জ্যোতির্ময়, তোমারি হউক জয়।” এরি দ্বিতীয় পর্ধ্য এসেচে “পঞ্চগ্রামে” [১৯৪৪]। মহাগ্রাম, শিবকালীপুর, দেখুড়িয়া, কুসুমপুর, ও কঙ্কণা নিয়ে ব’য়ে চলেচে এ-কাহিনী। গণদেবতার রূপায়ন হয়েছে লোকজন ও দেশের মারফতে। প্রথমের পরিচায়ক হ’লো “গণদেবতা” আর দ্বিতীয়ের “পঞ্চগ্রাম”। দেবু ঘোষই এখানকার প্রধান চরিত্র, যাকে কেন্দ্র ক’রে আবর্তিত হয়েছে শিবকালীপুরের ত্রীহরি, কুসুমপুরের দৌলত শেখ, কঙ্কণার বড় বাবুয়া ও মহাগ্রামের হারমুজ মশাই। ঘটনার স্রোতে ভেসে এসেচে ভল্লাবাঙ্গীদের ডাকাতি, ময়ুরাক্ষীর বান, ১৯৩০ এর অসহযোগ আন্দোলন। অনিরুদ্ধ পালিয়েচে সাবিত্রীকে নিয়ে আর জী পদ্ম খুঁটান নগেন্দ্রকে বিয়ে করেচে। কৃষিজ আভিজাত্যের জায়গায় দেখা যাচে শিল্প-কোলিগ। তাইতো “কলের বাশি বাজিতেছে—কলের কাজে বাইতে হইবে। কত কাজ! কত কাজ!! কত কাজ!!!” এতেই আসবে মুক্তি। ভবিষ্যৎ উজ্জ্বল হ’য়ে দেখা দিয়েচে। পঞ্চগ্রামে আবার জোয়ার আসবে, নতুন ক’রে গ’ড়ে উঠবে ঘর দুয়ার, পথঘাট। তখন ‘শত গ্রামের, সহস্র গ্রামের মানুষ সেই পথ ধরিয়। আসিবে পঞ্চগ্রামে!’ এখানে কিন্তু বেজেচে ‘Knut Hamoun’ এর Growth of the Soil-এর সুর যদিও শেখেরটির কলন। আরও বলিষ্ঠ। “হাঁসুলী বাকের উপকথা” [১৯৪৮] কথ্য ও অপভ্রংশে লেখা। এখানে লেখক একেবারে মানবসভ্যতার আদিম যুগে এসেছেন। এরি জগ্গে তিনি পেয়েছেন ‘শরণচন্দ্র পদক’। এরি সঙ্গে তুলিত হ’তে পারে মানিকের “পদ্মা নদীর মাঝি,” যেখানে ব্যবহৃত হয়েছে কথ্যভাষা। বর্তমান উপত্যাস গ’ড়ে উঠেচে ৬টি পর্দে—এ যেন বড়ক নাটিকা। কাহিনীর স্থান হ’লো কোপাই নদীর হাঁসুলী বাক আর মোজা বাঁশবাঁদি, বা কাহারদের আবাসভূমি। কালরুদ্রের মন্দির ও কাহারদের জীবনযাত্রায় এসেচে বিশ্ববুদ্ধের চেউ ও কোপাইয়ের বহা। এরি মধ্যে “স্নডের খেলা” খেলচে বনোয়ারী, কন্নালী, সুবালী ও পাখী। এ হ’লো আদিম জৈবভূমি, “আগিকালের অন্ধকার”। এরি মধ্যে “ঝিঁঝিঁ ডাকে। তক্ষক ডাকে টক্ টক্ টক্ ক’রে। প্যাচা ডাকে ক্যাচ ক্যাচ আর গভীর রাত্রে হুম—হুমপাখী। বাঁশ বনে নেচে বেড়ায় বা-বাউলী অর্থাৎ অপদেবতা। নদীর ধারে ধারে দগ্ধপিঁয়ে জলে বেড়ায় পেত্যা অর্থাৎ আলেয়া।” এই আত্মিকাল রূপায়িত হয়েছে গ্রাম্যগান ও প্রবাদ-প্রবচনে। নতুনের অভিবানে গ্রামটা ধ্বংস হ’য়ে গেলো আর তারি ভিত্তে গড়ে উঠবে ইন্দ্রি করা শহর। “করুণ রস তাই উপ্চে পড়েচে পাগলের গানেঃ”

হাঁসুলী বাকের কথা—বল্‌বো কানে হার ?

কোপাই নদীর জলে, কথা ভেসে যায়।

এ মর্শান্তিক— একেবারে কানের ভিতর দিয়ে মরমে পৌছায়।

এ-ছাড়াও তার শব্দ লিখেচেন আরও উপভাস। তিনি বক্তৃতাংসের মাঝখানেই লোক চক্ষুর গোচরীভূত করেচেন। এ মানুষ যে জগতের বাসিন্দা, সে জগৎ হ'লো আশি কালের। এখানে প্রকৃতির লীলাই প্রকট, মননের নেই নিয়ন্ত্রণ। জীবনের এই অখ্যাত-অজ্ঞাত অংশের রূপায়নে আছে এক রকমের খেলালী করণার বিলাস। আবিষ্কারের চমকই চোখে ধাঁধা লাগায়। একে সজীব ও প্রাণবর্মা করতে লেখক ব্যবহার করেচেন “স্থানিক রঙ”, যার প্রসাদে তথ্য বহুল ঘটনায় এসেচে রসের ধ্বনি। তবে গোটাটা মিলেই হয়েচে এ সম্ভব। সামগ্রিক রূপেই আছে এ রস। কিন্তু সব উপভাস উৎসাহিনী, যেহেতু সেখানে নেই শৈল্পিক সংহতি। ঐক্যের নিয়ম লঙ্ঘনই চোখে পড়ে অনেক জায়গায়। তাই উপভাসের উপাদান থাকলেও, সব জায়গায় উপভাস হ'য়ে ওঠেনি। এর জন্তে যে সংস্কার দরকার, এখানে তারি অভাব। ফলে কালের গতি পেরিয়ে দাঁড়িয়ে থাকবার মতো সার্বিক সৃষ্টি আছে কমই।

(৪) গোপাল হালদার (১৯০২—)

সমাজ ভাঙনের ইতিহাস-রচনায় গোপাল হালদারের নাম স্মরণীয়। ইনি দেখেচেন সমাজের চেহারা সমাজ তান্ত্রিকের দৃষ্টি নিয়ে। এও এক রকমের তান্ত্রিক সাধনা। শৈলজা-গ্রেমেন-তার শব্দ বৃত্তে আছে যেমন খোলা চোখে সমাজ দর্শন, গোপাল হালদারে তেমনি সমাজতন্ত্রের চশমায় ভাঙন দেখা। প্রথমে দরদ উদ্বেল হয়েচে আর বিভীয়ে রঙিন চশমার ঝলমলানি। এ এগিয়েচে একটা বিশেষ মতবাদ নিয়ে, যা মার্কসায়নের বাঙালী সংস্করণ। অন্ত্যজরা এখনো মাথা চাড়া দেয়নি। কিন্তু ভাঙন মারফতে তাদের অগ্রগতি ধ্রুব-নিশ্চিত। এই মার্কসায়নে রাজনৈতিক দিকটার প্রকটতাও লক্ষ্যণীয়। এ ধারার পরিচিতি বহন করচে রাজনৈতিক উপভাস। এর উপজীব্য হ'লো কোটিল্যায়ন, যার প্রাস্তিকে এসেচে মার্কসায়ন। শেষেরটির উপাস্তে গণজ আভাসও দেখা যায়। তাই গোপাল হালদারের সাধনার প্রকট হয়েচে ৩টি বিশেষ ধারা—কোটিল্যায়ন, মার্কসায়ন ও গণায়ন। তবে গণায়নের চেহারা তেমন পরিস্ফুট হয়নি। এর গোটাটাই আবৃত হয়েচে মার্কসায়নে। কাজেই ছ'টো ধারাই হ'লো প্রধান।

রাজনৈতিক উপভাসে স্মরণীয় বঙ্কিমচন্দ্রের “আনন্দমঠ”, রবীন্দ্রনাথের “গোরা”, “ঘরে-বাইরে” ও “চার অধ্যায়” এবং শরৎচন্দ্রের “পথের দাবী”। উপেন্দ্রনাথ ও তার শব্দকে এর কিছুটা পরিচয় আছে। তার পরে গোপাল হালদারের “একদার” (১৯৩৯) ফুটে উঠলো নিজস্ব অভিজ্ঞতার ছবি। এর রচনাকাল ১৯৩১-এর ১৩ সেপ্টেম্বর—২০ সেপ্টেম্বর। আর রচনা স্থান প্রেসিডেন্সি জেল। এ উপভাস পরিকল্পিত হয়েচে James Joyce এর Ulysses এর মতো একটি দিন নিয়ে। দিনটি হ'লো ১৯৩৭ সালের ২৮শে অপ্রহারণ—সকাল থেকে মধ্য রাত্রি পর্যন্ত। বাসে কলিকাতা

পরিক্রমায় মনীশ, সুনীল ও অমিত এই তিন বিপ্লবীর আত্মজিজ্ঞাসা ও জীবনায়ন জড়িয়ে গেছে সুস্পষ্ট শৈলেন ও এটর্নি সাতকড়ির কর্ম জীবনের সঙ্গে। এ সম্ভব হয়েছে স্মৃতির সুড়ঙ্গপথে। আত্মজৈবনিক স্মৃতিরোমহনে ভেসে উঠেছে অতীত, যা বর্তমানের সঙ্গে যুক্ত হ'য়ে রচনা করেছে ভবিষ্যতের ভূমিকা। একদিকে মৃত হয়েছে বিপ্লবীর নিবিড় জীবনায়ন (intense living), অত্মদিকে চাকুরিযাত্রার ক্ষুদ্র বার্থায়ন। সুনীল-অমিতের জীবন পরিবার থেকে ক্রমে ক্রমে মুক্ত হয়েছে—সাধারণ আরাগমের স্থান নেই এখানে। খড়্গের চোখ-ঝলসানো রূপই দেখা যায়, যা শান্তিনিকেতনীর দৃষ্টি বার্থায় তীক্ষ্ণতায়। সরকারের সঙ্গে বিরোধেও আছে ছলা কৌশল। কাজেই চঞ্চল জীবনের দোলনে চাকুরীদের জীবনযাত্রা যেন “মরুশয্যা ধীর সমাধি। বিপ্লবের ভিত্তিতে গঠনের কাজ কতদূর অগ্রসর হবে এখানে আছে তার ইঙ্গিতও। তাই এ দেয় জীবনজিজ্ঞাসার সন্ধান। শুধু তাই নয়, ব্যক্তিক অভিজ্ঞতার স্পর্শে এ হয়েছে মানবায়িত। “একদার” পরাক্ষ হ'লো “অতদিন” (১৯৫০)। এ দু'বছর পরের আর একটি দিনকে কেন্দ্র ক'রে আবর্তিত হয়েছে। এর ঘটনা কাল ১৩৩৭-৩৮। অমিত জেল থেকে মুক্তি পেয়েছে বিশ্ববিদ্যালয় পর্বে; গৃহপথ পর্বে সে ফিরে এসেছে বাড়িতে—তার মা মারা গেছে, বাপ শীর্ণ মানুষের বিকৃত রূপ। “পথচারী”-পর্বে সে বুঝেছে সেক্সপীরের দৃষ্টি, লেলিনের সৃষ্টি; “What a piece of work is man” এবং “Life marches”। তাই তার কর্মজীবন আরম্ভ হ'লো। সে দেখলো “কারখানার মানুষ কারখানার বাঁশীর ডাকে” বেরিয়ে পড়েছে। এর পদ্ধতিতে ফুটেছে আত্মজৈবনিক স্মৃতি রোমহন, যা একটি চরিত্রের ভূমিকায় দাঁড়িয়েছে।

এরপর এসেছে মার্কসায়ন, যাতে মোট সমাজকে দেখা হয়েছে ধ্বংসশীল রূপে। ফলে রাজনৈতিক উপজ্ঞাসের জায়গায় এসেছে ঐতিহাসিক উপজ্ঞাস। ১৩৫০এর হুভিন্কে বাংলা সমাজের যে ভাঙন চোখে পড়ে, তারি রূপায়নে দক্ষতা দেখিয়েচেন লেখক তাঁর উপজ্ঞাসত্রয়ীতে—“পঞ্চাশের পথ” (১৯৪৪), “উনপঞ্চাশী” (১৯৪৬) ও “তেরশো পঞ্চাশ” (১৯৪৫)। এ মনস্তত্ত্বের রূপ কিছুটা ধরা পড়েছে তারাত্মকরূপে “মনস্তত্ত্ব”। কিন্তু এখানে সমাজতত্ত্বীয় দৃষ্টিতে ভেসে উঠেছে মধ্যবিত্ত ভাঙনের স্তরালতা। উপজ্ঞাসত্রয়ীর ঘটনা কাল ৩টি পর্যায়ে এগিয়েছে—১৯৪২এর এপ্রিল-আগষ্ট; ১৯৪২এর আগষ্ট-ডিসেম্বর; ১৯৪৩এর জানুয়ারী-এপ্রিল। কাজেই গোটা একটি বছরের ইতিহাস এ। তবে এ কালকে দেখা হয়েছে মধ্যবিত্ত শ্রেণীর দিক থেকে। সমসাময়িক কাল নিয়ে এ ভাবে ব্যাপক উপজ্ঞাস আর লেখা হয়নি। কিন্তু ঘটনা ঐতিহাসিক হ'লেও চরিত্র কাল্পনিক, জাতিরূপের পরিচায়ক। এখানে কালই মুখ্য ভূমিকায় নেমেছে, তাই তথাকথিত চরিত্র কতকটা গোপ। নায়ক শিক্ষিত বাঙালীর পক্ষ থেকে দেখেছে এই ভাঙনের রূপ, যা ঘটনার আবর্তে নতুন নতুন আলোড়ন তুলেছে। এখানে প্রাধান্য পেয়েছে “রাষ্ট্রনৈতিক অবস্থা ও আলোচনা, কর্মী ও মানুষের কথা ও চরিত্র।” এ-ধরনের পরীক্ষা পাশ্চাত্যেও

হয়েচে মালয়ো বা ঠাইনবেকের হাতে। কাজেই যা কিছু নতুনত্ব তা কাহিনী-পৰিকল্পনায়। এ একাধারে রাজনীতিক ও ঐতিহাসিক উপত্ৰাস হ'য়ে সমসাময়িক হয়েচে। এর প্রধান চরিত্র বর্মা-ফেরত ডাঃ বিনয় মজুমদার। সোনাপুর গ্রাম থেকে এ বিস্তৃতি লাভ করেছে কলকাতায়ও। এতে বোকা যায়, গ্রামীণ সভ্যতা বিধ্বস্ত হ'য়ে ভেঙে দেবে শহরে বিলাসও। জটিলতা এসেচে মতবাদের অল্পপ্রাসে ও ঘটনার ঘূর্ণিপাকে। এর মধ্যে উল্লেখযোগ্য হ'লো League M. L. A মীর জাহেদুদ্দীন, রাজনীতিক কর্মী শিবুদা, বীর সেন, সীতা রায়, মিঃ নির্মল দাশগুপ্ত প্রভৃতি। ঘটনার স্রোতে এসেচে এ, আর, পি. সাইরেন; কেরোসিন বটন; মহামারী; সরকারী নিবেদন; লজরখানা ইত্যাদি। জাতির মর্যাস্তক কাহিনী বর্ণিত হয়েছে এখানে। জৈব-প্রেম এখানে বিলাস। তাইতো বিনয় স্থধার জায়গায় স্থান দিয়েচে দেশমাতাকে। ভাঙনের রূপ ফুটেচে অনবদ্য ভাষায়: “বড় হয়ে উঠেচে কতজন—টাকার জোয়ার চলেছে, ব্যাংকে ব্যাংকে টাকা, কত নতুন ব্যবসা আর কত নতুন আয়োজন—আর কতক্ষুধা, রোগ, মহামারী, যুভা—মাতৃহের অপমৃত্যু, নারীহের সমাধি... ডুবে গেছে চাবী—ডুবে গেছে মধ্যবিত্ত, সভ্যতা চূর্ণ হ'য়ে গেছে—নিবে যাচ্ছে শিক্ষার দেউটি বাড়লা দেশে। মাসমাহিনার বান্দা আজ সব, ওয়েজ স্লেভ্‌স—মেয়ে পুকুবে সমানে পথে বেরিয়েছে, ট্রামে ভিড় করছে.....”

প্রথম বিশ্বযুদ্ধের পর সমাজে যে পরিবর্তন এলো তার রূপরূপান্তর ধরা পড়েচে উপত্ৰাস-ব্রহ্মীতে—‘ভাঙন’ (১৯৪৭), ‘স্রোতের দ্বীপ’ (১৯৫০), ‘উজান গঙ্গা’ [১৯৫০]। ‘ভাঙনের’ কাল হ'লো প্রাক্-১৯২৪। এখানে নজরে পড়লো “বাঙালী ভ্রষ্টশোকের সংকটমুখী কাল... প্রবীনেরা অস্তোন্মুখ।” তাই ১৯২৪-২৭ এর মধ্যে সে সব প্রবীণেরা পুরানো আদর্শের দীপ জ্বলে দিলেন ‘স্রোতের দ্বীপে’। বাইরের ঘটনায় তারা বিধ্বস্ত, সমাজে ভাঙচুর চলেচে। চিত্রিসারের চৌধুরী পরিবারের ভাঙনের ইতিহাস দেখেচেন প্রবীণ জ্ঞান চৌধুরী। নতুন কালে তাই নতুন ক’রে পুরানোকে আঁকড়ে ধরবার চেষ্টা করতেন তিনি। অমরকে লেখা চিঠিতে তাই তো ফুটে উঠেচে তাঁর আকুতি: “তোমাদের সংসারে আজ এই শতাব্দীতে আমরা সম্ভবত নিপ্রয়োজন...তোমরা সংশ্লিষ্টযুগের মানুষ...আমরা স্বস্তির যুগের মানুষ।” কিন্তু পুরাতন তো শুধু বর্তমানেই ঝাঁচেনা, সে সৃষ্টি করে ভবিষ্যৎকেও। তাই ‘উজান গঙ্গায়’ সৃষ্টির আভাস আছে নতুনের। জ্ঞান চৌধুরী এগিয়ে এসেছেন ১৯২৭-৩০এ। তিনি শুনচেন সেই নিখিল-বাপী গর্জন—“কালোহাসি লোকক্লরক্লৎ?” এবার বুঝেচেন যে পুরানো Imitation of Christ এর আদর্শের জায়গায় এসেচে Imitation of Hollywood। তাই তো ভাবচেন এখানেই “আনু কাল স্রোত, চক্রাকারে আবর্তিত হোক উজান-গঙ্গা।” ছকুল ভরা উজান গঙ্গায় জ্ঞান হয়েচেন অজ্ঞান চিরতরে আর এসেচে গ্রীক শোকান্তিকার সংঘাত। তবে এ সংঘাত এখন আর বাইরের নয়, ভিতরেরও এবং মানুষেরও।

সমাজচিত্রণে গোপাল হালদারের কৃতিত্ব অনস্বীকার্য। বস্তুর সাময়িক রূপই আবর্তিত হয়েছে তাঁর লেখনীতে। তাই সংবাদ তাঁর কাছে প্রতিমূহুর্তে আনচে “সংগ্রামের আহবান,” যেহেতু “জীবন চারিদিকে ছাপিয়ে উঠছে, লাফিয়ে উঠছে”। এ গতির নেশায় তাই তো “পৃথিবী পাগল।” এই গতিছন্দ দেখতে ও বুঝতে লেখক সদাই চেষ্টিত। জীবনের দরদী শিল্পী দেখছেন চারদিকেই “মানুষের শত্রু মানুষ।” কাজেই তাঁর “সাংবাদিক মন বিজ্রোহ করে ওঠে।” বস্তুত সাংবাদিকতার প্রকাশ ও তাই। ফলে তাঁর সৃষ্টির উৎসমূলে আছে “জীবিকা”, “জীবনের দায়িত্ব” “মানুষের মমতা” ও “সংগ্রামের নেশা।” এরি সম্মেলক রূপই লেখকের সৃষ্টি-প্রেরণা। ফলে এসেছে অভিজ্ঞতার গভীরতা ও মননের তীব্রতা। স্থূল রূপেই হয়েছে অনেক জায়গায় তাঁর অবস্থিতি। হুম্মায়নের পরিচিতি একটু কমই চোখে পড়ে তাঁর রচনায়। কাজেই সব জায়গায় তিনি সাহিত্যিক হতে পারেননি যদিও হয়েছে সাংবাদিক।

(৩) হীরেন্দ্রনাথারায়ণ মুখোপাধ্যায়

নিখাতিত মানবতার অসম্মান সহিতে না পেরে কলম ধরেন হীরেন্দ্র নাথারায়ণ মুখোপাধ্যায়। তিনি সমাজতন্ত্রের ব্যাখ্যাতা হিসেবেই ফুটিয়েছেন এক অভিব্যক্তি। সংসারে বৈতলীলার আছে একদিকে বিলাস, অত্মদিকে নিখাতন। একদিকে প্রাচুর্য, অত্মদিকে অগ্রভুলতা। এ বৈবম্য চিরকাল টিকতে পারে না। এতে আশ্বিন লাগবেই একদিন না একদিন। সমাজ-ভাঙনে কাজ করেছে ‘অস্তাচল’, “এগারোই ফাঙ্কন” প্রভৃতি। কিন্তু এর শ্রেষ্ঠ নিদর্শন হ’লো “মুসুর্ পৃথিবী” [১৯৩৯]। ভাঙনশীলতায় পৃথিবী আবর্তিত হচ্ছে। কাজেই এ “সকল সত্যের গাঁথা প্রেমের গল্প বা অবসরের হালকা-খোরাক রূপকথার কাহিনী” নয়। এর প্রতি ছত্রে ফুটে উঠেছে “জীবনের সেই নির্মম সত্য, বা দিনের আলোর চেয়েও পরিষ্কার অথচ আশ্বেয়গিরির ধুমায়িত বহুশিখার মত লেলিহান।” কলকাতা শহরের চিত্রণে ফুটেছে ধনিকের প্রমোদবিলাস যার পাশে পাশেই “বঞ্চিত দেবতার করুণ আর্তনাদ”। কাজেই পৃথিবী হয়েছে মুসুর্। সত্যন, অতসী, দীপ্ত —এরা হয়েছে ভিখিরী। পৃথিবীর ক্ষুধাই এখানে তার করাল বদন ব্যাদান করেছে। এরি সঙ্গে তুলনীর Knut Hamsun-এর Hunger। জ্বালায় তীব্রতায় শেষে দীপ্ত প্রমোদ ভবনে দ্বিগুণে আশ্বিন জ্বলে। আর জলে উঠে সভ্যতার দেউলে আহবান। নিখাতিতের দাবি বর্ণিতায় এগিয়েছে: “পৃথিবীর বৃকে পথ-ভুলে-যাওয়া ওই উলঙ্গ পথিক। জন্মের পর জন্ম অমনি করেই পথ ভুলে এসেছে পৃথিবীতে, আবার নিশ্চিহ্ন হ’য়ে মুছে গেছে গুরুভার ষ্টিমরোলারের নির্মম নিষ্পেষণে। মানুষের হাতে-গড়া লোহ চক্রের চাপে দিনের পর দিন লুপ্ত হয়েছে মানুষের অস্তিত্ব।” উদ্দেশ্যমূলক উপল্লাস হয়েও, লিখন ভঙ্গির গুণে এ হয়েছে রসোত্তীর্ণ। গল্পায়নের আড়ে আভালে চরিত্রায়ণ

ফুটেচে নির্মম সত্য হিসেবে। এতে নেই সনাতন ভাববিজ্ঞানতার স্পর্শ। নিরেট, নিটোল সত্যেরই জয় জয়কার ঘোষিত হয়েছে। এতে যেমন এসেচে সাহিত্যের প্রগতি, তেমনি লেখকের-কৃতিত্বও।

(৩) সংস্কৃতি বিলাস :

বাসুসংস্কৃতির বিলাস মনীন্দ্রলালে খেলালী কল্পনায় এগিয়েচে। এর ভেতর বস্তুর পরিচয়ই বেশি। তাই পরিক্রমায় এ পাড়ি জমিয়েচে। কিন্তু এ শুধু দিশি সীমার আবদ্ধ থাকতে পারে। এ খুঁজেচে বিদেশ-বিভূই। তাই ইউরোপ ভ্রমণ সহায়তা করেছে এর বিস্তার। কাজেই মনীন্দ্রলালী খেলালে এলো মানসিক বিলাস, যা এগিয়েচে ইউরো-ভারতীয় পরিক্রমায়। ফলে বিদেশি অভিজ্ঞতা ও মননের তীক্ষ্ণতা যুক্ত হয়েছে জীবনের ব্যাপ্তিতে। এর পরিচায়ক হ'লেন কয়েক জন সংস্কৃতিবান লিখিয়ে।

(১) অন্নদাশঙ্কর রায় (১৯০৪—)

‘কল্লোলের’ চেউ অন্নদাশঙ্কর রায়কে পৌছে দিয়েচে জনগণের কাছে। ‘কল্লোলের’ যৌনসমতা, আঞ্চলিক রঙ, সমাজতান্ত্রিক দৃষ্টিভঙ্গি ও ভাবঘুরমি দেশের বুকে এনেচে বান। কিন্তু একে প্রতীক্ষা কর্তে হয়েছে অন্নদাশঙ্করী মনীষা ও ইঙ্গ-বঙ্গ সংস্কৃতির জলুসের জন্তে। মননের দীপ্তিতে সংস্কৃতি হয়েছে উজ্জল। দিশি সীমা উলঙ্ঘনে আছে ব্যাপ্তির প্রসার। বাঙালী বৈশ্যায়ন এখানে হয়েচেন ইউরো-ভারতীয়। মধ্যবিত্ত মানস ইউরোপীয় সংস্কৃতির সংস্পর্শে এলো আর গড়ে উঠলো ইউরো-ভারতীয় সংস্কৃতি, যা বহন করে চলেচে ইংরেজি-শিক্ষিত সমাজ। এও এক রকমের আদর্শায়ন, যা বস্তুকে মুক্তি দিয়েচে দেশকালের গতির উর্দ্ধে। এখানে ইউরেশিয় সংস্কৃতিসম্বন্ধের চেষ্টা আছে। দেশ ছোটখাটো সীমা এখানে উবে গেচে, এসেচে দৃষ্টিভঙ্গির উদারতা, বিস্তৃত হয়েছে মনুষ্যত্বের ভিৎ। অন্নদাশঙ্করী মানসবিবর্তনে তাই ধরা পড়ে ছুটি স্তর—প্রেম ও জীবন। প্রথম স্তরে দেখা দিয়েচে প্রাণনের লীলা, যা এলিস-ফ্রয়েডী ভিত্তিতে এগিয়েচে। এ যৌনতা যৌবনেরই জয়গান গেয়েচে। দ্বিতীয় স্তরে এসেচে অভিজ্ঞতার প্রসার যার ফলে সম্ভব হয়েছে জীবন সমস্তার চিত্রণ। প্রথম দফার স্মরণীয় হ'লো “অসমাপিকা” [১৯৩০], ‘আশুপন নিয়ে খেলা’ [১৯৩০] ও ‘পুতুল নিয়ে খেলা’ [১৯৩৩]। এগুলি ছোট উপভাস। এরপর মহাকাব্যিক চঙে এসেচে “সত্যাসত্য” [১৯৩২-৪২]।

কৈশোর পেরিয়ে যৌবনোন্মেষে যৌনবোধ জেগে উঠলো। প্রাণন সব কিছু উপেক্ষা ক'রে চলতে চাইলো। তাই “অসমাপিকা” দেখা দিলো Robert Browning-এর The Ring and the Book-এর ছাঁচে। স্মৃতি ও স্মৃচক্র যথাক্রমে পম্পিলিয়া ও কাপনসাকী। হৃৎকনের প্রণয়লীলার আছে সন্তানকামনা, যাতে চিত্ত হুলেচে। কিন্তু স্মৃচক্রর ভালবাসা চিড় খেয়েচে যখন স্মৃতি হয়েছে অন্তঃসম্ব।

শৌকান্তিকা এসেচে জাতকের অভ্যাগমে। জাতকই হয়েচে মিলনের অন্তরায়। প্রেমের পরিণতি পিতৃহে হয়নি হ'লে উপজ্ঞানের নামকরণ হয়েছে অসমাপিকা। এর পর উপজ্ঞানের পটভূমি হয়েছে দূর বিস্তৃত। তাই “আশুন নিয়ে খেলার” আছে স্মৃতি রোমন্থন বা বয়ে চলেচে কল্যাণকুমার সোম ও পেগীকে নিয়ে। এর স্থান হ'লো লণ্ডন আর এ-প্রেমনাটকের অঙ্ক হ'লো ছ'টি। এক একটি দিনকে কেন্দ্র করে গড়ে উঠেচে কাহিনী। “শেষের দিনের শেষে” সোম বুকেচে—“দেহও সমুদ্রের মতো প্রাকৃতিক বিষয়। প্রেম মাত্রেই আশুন নিয়ে খেলা। সে আশুন ফুলিক থেকে দাবানলে দাঁড়াতে পারে যে কোন মানুষের জীবনে।” “পুতুল নিয়ে খেলা” “আশুন নিয়ে খেলারই” উপসংহার। এখানে নায়ক সোম ফিরেচে ভারতে, যেখানে তার বাপ জানকী পুত্রের বিয়ের জন্তে বিজ্ঞাপন দিয়েচে। পরে পিতাপুত্রের মধ্যে হয়েছে “পূর্ণিমা প্যাক্ট” যাতে ঠিক হ'লো যে সোম বিয়ে করবে সেই নারীকে যে সোমের পূর্ব পরিচয় জেনেও বিয়ে কর্তে রাজী হবে। এরপর অরু হয়েছে পত্নী নির্বাচন পর্ব আর সোম ছুটেচে পরিক্রমায়। একে একে দেখেচে পঞ্চ নারীকে। কিন্তু এরা কেউ বিয়ে করতে রাজী হয়নি। নারী পরিচয়ে দেখা যায় শিবানী ধনের প্রতীক, যেমন স্নলক্ষণা মান, অমিয়া কুলমগাদা, প্রতিমা পারিবারিক সামঞ্জস্য আর মায়াজীবনের ব্রত। তারপর সোম বেরিয়েচে সাঁওতাল ভীল কুকি নাগা প্রভৃতির মধ্যে। আশ্বাস আছে এরি ভেতর পাবে সে স্ত্রীরঙ্গ, বা দেখে তার বাপ কস্তার জন্মপরিচয় জিজ্ঞেস করবে না। বিয়ে হ'লো পুতুল নিয়ে খেলা—এবে প্রহসন তারি বাক নিয়ে গড়ে উঠেচে উপজ্ঞাস। এ পর্বের বৈশিষ্ট্য হ'লো প্রেম নিয়ে বিতর্ক, যাতে ফুটে উঠেচে মানসিক ঔজ্জ্বল্য। প্রেমের দেশকালিক রূপ পেরিয়ে এখানে প্রচেষ্টা চলেচে এর মৌল সত্তা আবিষ্কারের। কাজেই বিশ্লেষণ অনিবার্যভাবেই এসে গেচে।

বৌবনোত্তর পর্বে জীবনায়নই বড়ো হ'য়ে দেখা দিয়েচে। এরি রূপায়ন হ'লো “সত্যাসত্য”, বা ছ' খণ্ডে বিভক্ত। এর সঙ্গে তুলনীয় ইংলণ্ডের Galsworthy-র Forsyte Saga ও ফ্রান্সের রোমারলার Jean Christophe। এতদিনে জীবন সমস্তা সংকুল উপজ্ঞানের আবির্ভাব হ'লো। এতে ফুটেচে জীবনেরই রূপ বা প্রকাশ পেরেচে বৃন্দ-সংঘাতে। এখানে আছে রূপকের রূপায়ন ও। স্থলী প্রজ্ঞার প্রতীক যেমন বাদল মননের এবং উজ্জ্বিনী “আত্মনিবেশনের।” এ উপজ্ঞাস মহাকাব্যিক চঙে ঢালাই করা যদিও লেখক কালারনে ত্যাগ করেচেন এর “এপিক” ব্যাখ্যা। এর বৈচিত্র্য ধরা পড়েচে বিভিন্ন উপাদানের সন্নিবেশে—তাইতো মহাকাব্য, চরিত্র শালা, ঘটনা প্রবাহ, বিব্রকোষ, প্রচার ও সন্দর্ভ মিশেচে এখানে। প্রথম ভাগ হ'লো “বারবেধা দেশ” [১৯৩০-৩২]। বাদল বিলেত গেলা স্ত্রী উজ্জ্বিনীকে রেখে। পুত্রের পরে মারা যায়। “অজ্ঞাত বাসে” [১৯৩৩] বাদলকে দেখা যায় বন্ধী “প্রমিথিয়ুসরূপে!” চিন্তনের অঙ্গপ্রাঙ্গণে বাদল “অখারোহণ পর্বে আবিষ্কার করেছে

বাদল কাল বা ego-time। ইচ্ছাশক্তি ও নিয়তিবাদ দুটোই সত্যি বলে মনে হয়েছে বাদলের কাছে। তাইতো হয়েছে তার অজ্ঞাতবাস। “কলঙ্কবতী”র (১৯০৪) গৃহভাগ্য শ্রবণে আনে Forsythe Saga-র An Indian Summer কে। এর গোটাটাই উজ্জয়িনীকে নিয়ে গ’ড়ে উঠেছে। ‘দুঃখ মোচনে’ (১৯৩৬) উজ্জয়িনীর সন্দেহ-বাণ পড়েছে স্বামীর চরিত্রে। “আশ্রম ভ্যাগ” পর্বে বাদল তাই ভাবতে: “মামুষের অহমিকা অত্যন্ত উগ্র। যতদিন না মামুষ কবুল করেছে যে সে কেউ নয়, ততদিন সদিচ্ছা প্রণোদিত হস্তক্ষেপের দ্বারা ও সমাজের সুখ স্বাচ্ছন্দ্য যেটুকু হবে তার বহু গুণ হবে অনিশ্চয়তাজনিত মন্তব্যজ্ঞ”। “মর্ত্যের স্বর্গে” [১৯৩৮-৩৯] সুখী হয়েছে উজ্জয়িনীর “বিশেষ, ধর্মবুদ্ধি”। আর সে বলতে “অহিংসাই এমুগের ধর্ম”। বাদল কিন্তু চিন্তাস্রোতে ভাসমান। তারপর ‘অপসরণে’ [১৯৪২] বাদল মারা গেল। সে বুঝলো যে, নিয়ন্ত্রিত বিশ্ব (determined world) স্বাধীন সংকল্পের (free will) কোন স্থান নেই। সারা দুনিয়ার অসুখই চোখে পড়তে। এ অসুখের নাম হ’লো ধনতন্ত্র (Capitalism) আর এর বাসিলি private profit বা ব্যক্তিগত মুনাফা। এর নিরসনের জন্তে বাদলের যে প্রচেষ্টা তাতেই তার রোগ হ’লো। এতেই হ’লো তার মৃত্যু। বাঁচার রাজ্যে বিশ্বাসহীন মননের তো কোন স্থান নেই। ‘সত্যাসত্য’ গড়ে উঠেছে Intellect-intuition-emotion বা বাদল-সুখী-উজ্জয়িনীর ত্রিত্বে। এ খণ্ডন করেছে ‘নৌকাডুবির’ প্রতিপাত্ত, উলটিয়ে দিয়েছে ‘ঘরে বাইরের’ পরিণামকে। উজ্জয়িনী তাই অসন্তোষ ঘর করবে না; সমাজের ভয়ে অসত্যকে [বাদল] স্বামিদের সিংহাসনে বসিয়ে রেখে সন্তোষ [সুখী] প্রতি অবিশ্বাসী হবে না। এখানে মেলে বিশ্ববীকার পরিচয়।

এই যে উপন্যাসপরিক্রমা শেব হ’লো এতে দেখা যায় লেখকের আছে সংস্কৃতি বিশ্লেষণ, যাতে গোটা সভ্যতারই রূপ বিচার্য। আর এখানে তিনি দক্ষতাও দেখিয়েছেন। তাঁর ‘কেন লিখির’ জবানবন্দী হ’লো “মুক্তির জন্তে”। এ মুক্তি আছে ব্যক্ত করার। ব্যক্ত করার সাধনাই মুক্ত হবার সাধন। তাঁর কাছে। তাই আত্মপ্রকাশেই মুক্তি। মিস্ত্রীনাশকে যে সব ভাব কোনঠেসা হ’য়ে আছে, তারাই খুঁজতে মুক্তি। আর এ সম্ভব হয়েছে ফ্রেডেরী “অবাধ অমুদ্রণ”র মারফতে। যে ভরী অচেতনার ঘাটে বোঝা নিয়েছে, সে আবার প্রকাশের তীরে দিয়েছে নিজেকে উজাড় ক’রে। অন্নদাশঙ্কর তাই “এক হাটে লন বোঝা, শূণ্য ক’রে দেন অস্ত্র হাটে”। এতেই তাঁর ব্যক্তিত্ব ফুটেছে। বস্তুত ব্যক্তিত্ব তো প্রকাশেরই নামান্তর। ব্যক্তির ব্যাপ্তিতে তাই এসে পড়ে জগৎ ও শিল্পের সম্পর্ক। এসম্পর্কে শিল্পারনকে দেখা যায় কখনো জীবনের প্রতিবিম্বনে, কখনো এর ভাব্যরচনায়, কখনো বা এর রূপান্তরে। কিন্তু অন্নদাশঙ্কর এর বিশিষ্ট সংজ্ঞা দিয়েছেন। তাঁর কাছে “জীবন যেমন ভগবানের সৃষ্টি, আর্ট তেমনি মানবের সৃষ্টি। জীবনের উদ্দেশ্য বা, আর্টের উদ্দেশ্য ও তাই। সে উদ্দেশ্য স্রষ্টার আত্মপ্রকাশে। পূরণ, স্রষ্টার মহিমার সাক্ষ্য-

দান”। এতে বোঝা যায়, শিরীর কাছে আর্টই সৃষ্টি, যা নতুন জগতের পরিচিতি বহন করচে। এই প্রত্যয়ে সব রচনাই উৎসৃষ্ট হয়েছে। মননের ফসল ফলেচে অভিজ্ঞতার আবাদী জমিতে। বস্তুত জীবন থেকে উৎসারিত অভিজ্ঞতাই জুগিয়েচে উপাদান যা মানসিক চাপে এক শৈল্পিক স্রবমায় রূপান্তরিত হয়েছে। এতে সহায়তা করেছে লেখকের ইউরোপ ভ্রমণ। দেশবিদেশের সমাজ ব্যবস্থা ও দর্শনের মারফতে তিনি ফোটাতে চেয়েছেন অশুলীলিত মনের চেহারা। তাই উপভাস অনেক জায়গায় সন্ভে পরিণত হয়েছে। কোথাও বা সাংবাদিকতাই ফুটেচে। কিন্তু সামগ্রিক রূপে পরিচয় মেলে দৃষ্টিভঙ্গির প্রসার ও প্রসন্নতার।

(২) দিলীপকুমার রায় (১৮৯৭—)

ইউরেশিয় পটভূমির আরেক স্তরের সাক্ষাৎ মেলে দিলীপকুমার রায়ের। ইনি একাধারে কবি, গায়ক, উপভাসিক ও নাট্যকার। শুধু তাই নয়, ইনি সাধকও, যিনি সংস্কৃতি সন্ধানে ঘুরেচেন দেশ বিদেশে। ‘অধ্যাত্মায়ন বিপ্লবে শ্রীঅরবিন্দ দেখিয়েচেন স্তব্ধবিশ্বাস। দেহ, প্রাণ, মন ও অতিমানস এই চারটি হ’লো আরোহের সিঁড়ি। পণ্ডিতারীর দিলীপকুমারও এনেচেন এই বিশ্লেষণ কথা সাহিত্যের সমালোচনার। তাই তিনি এর বিকাশের ইতিহাসে লক্ষ্য করেচেন ৪টি পর্ব। “বালপর্বে” ঘটনা বিন্যাসই মুখ্য হ’য়ে আনে দেহধর্মিতা। “কৈশোর পর্বের” চরিত্র চিত্রণে আসে প্রাণধর্মিতা। “যৌবন পর্বের” দান হ’লো মানসিক বিশ্লেষণ আর “প্রবীণ পর্বে” ভড়ো হয় “মাতৃবের মনের প্রাণের অন্তরের নানান তর্ক বিচার, গবেষণা, পরীক্ষা জিজ্ঞাসা।” তাই তাঁর উপভাস “নিছক গল্প নয়; জটিল আর্ট।” লেখক কিন্তু প্রেরণার আহ্বান। অন্নদাশঙ্কর যেখানে মননেই শুধু পাড়ি জমিয়েচেন, সেখানে দিলীপকুমার এসেচেন প্রাণলীলায়। শুধু তাই নয়, অন্নদাশঙ্করী অমুভূতি যেখানে দেহধর্মী সেখানে দিলীপকুমারী প্রাণন মনস্তাত্ত্বিক। প্রথমের পরিক্রমা দেহ প্রাণ ও মনে সীমায়িত, কিন্তু দ্বিতীয়ের আছে এ-হাড়াও অধ্যাত্মায়ন। তাই এখানে আছে অগ্রগতির পরিচয়।

এবার বিচার্য দিলীপকুমারের উপভাস। এর আছে ৪টি স্তর। প্রথম স্তরে আছে দৈহিক ঘটনা বিশ্বাস। বাইরের কাঠামোই বেশি পরিষ্কৃত এখানে। তাই “রঙের পরশে” [১৯৩৪] কাহিনীর রঙই রাঙিয়ে দিয়েচে ঘটনাস্রোতকে। অতমু-দীপাকে নিয়ে চলেচে গল্পায়ন দুটি বিশিষ্ট খাতে। অতমু খাতের পরিচিতি বহন করচে রুভা-লরা-অতমু জিভুজ-আর দীপা খাতে বয়ে চলেচে দীপা-অতমু ও রাজা। স্রোতের টানে এসেচে আবর্ত, বর্ণিপাক আর জড়িয়ে গেচে স্বকীয়া-পরকীয়া তত্ত্ব। দোটারায় হলেচে দীপা রাজা ও অতমুর মধ্য। এদিকে অতমু ও দোল খেয়েচে রুভা ও লরার দোলনে। আকর্ষণ বিকর্ষণ শুধু যে যৌনজ তা নয়, এ আধ্যাত্মিকও। তাই অতমুর জীবনে আছে দুটি ধারা, বা লরা লক্ষ্য করেছে

—এক, ভোগপ্রবণতা; দুই, অধ্যাত্মায়ন। এখানে ঘটনা ও কুশীলবের দৈহিক আকর্ষণই বড়ো ক’রে দেখান হয়েছে ব’লে এর নাম হয়েছে ‘বড়ের পরশ’। দ্বিতীয় ধাপে আছে প্রাণের লীলা, যা ফুটেচে ‘দোলায়’ [১৯২৭]। এর আছে দুটো ভাগ। দ্বিতীয় ভাগে বিশ্লেষণ এগিয়েচে “সন্ধ্যা”, “ইসাবেলা” ও “মলিয়ে বেনার” এ তিন পর্বে। স্বপন, সন্ধ্যা ও আনাকে নিয়ে যে ত্রিভুজ এলো তারি মারফতে ফুটেচে চিত্রণ। চিঠিতে তাই রূপায়িত হয়েছে প্রেমের স্বরূপ: “প্রেমে পূর্ণতা-আকৃতি মনের মরীচিকা নয়—সে আছে, কেবল এই চেনা বাসনার জানা পথে মেলে না তার উদ্দেশ। প্রেমকে যে বরণ করতে শেখে নিকামনার নির্দেশে শুধু তারই পথে সে ধরে অগ্নান আলো নইলে বুঝি সোনামুঠো অহরহই হ’য়ে দাঁড়ায় ধুলোমুঠো”। এখানে আছে প্রাণধর্মী চরিত্র চিত্রণ। তৃতীয় পর্ব এসেচে ‘মনের পরশে’ [১৯২৬] বা মনোধর্মী। এতে ঘটনার বিস্তার আছে শুধু বিশ্লেষণের দরজায় থেমে যাওয়ার জন্তে, চরিত্র আছে মনকে এগিয়ে দেবার জন্তে। পরিচয় মেলে মিসেস নর্টন, মিঃ টমাস, মিঃ স্মিথ ও ম্যাডাম রিশারের। প্রেমাত্মভূতির স্তোতনা কায়া ধরেছে মিসকুপার, নাতালি ভগ্নীচতুর্দয় ও আইরিনের মারফতে। দেশ পরিক্রমায় মনের পরশই এগিয়ে চলেচে প্রথম ভাগের কেশ্বজ-লওনে এবং দ্বিতীয় ভাগের প্যারিস-বার্লিন-রোম-ভেনিসে। মাঝে মাঝে একিঙ্গ বা’দিয়েচে অমুভূতির তারে ও। শাপিরা ও আইরিনের হু’খানি চিঠিতে এসেচে প্রেমের বিদায়। কিন্তু বিদায়ের বাঁশি বাজলেও রইল মনের পরশ।

এরপর ধর্মপর্বে প্রবীণতা এসেচে “বহু বলভ ও ড’সান্সার” [১৯৩৫]। সমস্তার জটিলতা এখানে উপস্থিত। এরি স্তোতনা আছে “তরঙ্গ রোধিবে কে!”-তে। বাল্য কোশোর ও যৌবন পর্বের মালমশলা নিয়ে গড়ে উঠেচে প্রবীণ পর্ব। তবে এর ভিত্তি হ’লো প্রেম। বস্তুত দিলীপকুমারের প্রেমবিশ্লেষণ চলেচে দেহ, প্রাণ ও মনের দৃষ্টি কোণ থেকে। মাঝে মাঝে অসীমের স্মরণও বেজোচে অধ্যাত্মায়নের চমকে-দেয়া অমুভূতিতে। অন্তরাঙ্গার আকৃতিই এখানে বড়ো হ’য়ে দেখা দিয়েচে। এখানকার সমস্তা হ’লো নারীপুরুষ পরস্পরে শুধু এক না বহু কে ভালবাসতে পারে। জবাব কিন্তু ইঁা ধর্মী। “বহু বলভে” প্রদীপ-ডায়ানা-লীলা ত্রিভুজ এগিয়ে চলেচে। চারটি অধ্যায়ে প্রদীপ-শ্রুত ফ্রান্সিস-ডায়ানা-লীলা চতুরঙ্গে এগিয়েচে গল্পায়ন। একে নাট্যোপগ্রাস বলা চলে, যার নজিরা মেলে রবীন্দ্রনাথের ‘চতুরঙ্গে’। প্রদীপ ভালবাসে ডায়ানাকে আর ডায়ানা হাসিঠাট্টা করে চার্লসকে নিয়ে। প্রদীপ কিছুতেই ঝোঁকে না এর অর্থ। তাই সে চলে গেলো, যেমন বিদায় নিয়েচে লীলা। এর স্বরূপ উদঘাটন করেছে শ্রুত ফ্রান্সিস: “যুবকের সঙ্গে যুবতীর আর বাই হোক বন্ধুত্ব হয় না”। এক জন মেয়ে হু’জনকে ভালবাসতে পারে। তাই A. B. র ভাষান্তরে বলা যায়—“বৈরাচারিণী হ’ত হিয়া, যদি দিত মালা শুধু একটি জনে।” এই হ’লো মোল সত্তার পরিচয়। এরপর ‘হুখারা’

বা হিন্দীতেও অনুদিত হয়েছে। গঙ্গায়ন চলেচে নিলয়ের মৃত প্রাণিনি মীনার প্রেমের স্বরূপ-উদঘাটনে। জড় হ'য়েচে ওল্গা, তার স্বামী যেনে ও ভাই পিয়ের। মীনা-নিলয়ের প্রেম ব্যবচ্ছেদের পথে চলেচে। মীনার সমস্তা ছিলো সে কাকে মালা দেবে। তাই তো ব্যক্ত হ'য়েচে তার কারুণ্য : “কিন্তু কাকে যে মালা দেব আমি? হ'জনকেই নয় কেমন?” নিলয় তাই বলচে সত্যি কথা : “কি-নারী কি-পুরুষ, আসলে উভয়েই অসত্যী—অর্থাৎ প্রকৃতির আকাংক্ষার দিক দিয়ে। কাজেই সত্যিদের যেটা দর দেওয়া হয়েছে সেটা তার বাজার দর মাত্র।” এখানে অন্তরাশ্রা কথা কইচে গঙ্গা—চরিত্র-মনায়নের ত্রিবেণী সম্মে।

দিলীপকুমারী উপভাস প্রেম নিয়ে আলোচনা করলেও এতে নেই শরৎচন্দ্রী ছাতি, কি অন্নদাশঙ্করী মহাকাব্যিক ঢঙ। এ মাহুঘী প্রেমের স্বরূপ উদঘাটনেই বেশি সচেষ্ট। এর আদর্শ ভারতিনিয়া উল্লেখের সংজ্ঞায় কুটে উঠেচে : “সব কিছুই উপভাসের উপজীব্য হ'তে পারে—প্রত্যেক অল্পভূতি, প্রত্যেক চিন্তা : আশ্রা ও সন্তানের প্রত্যেক গুণ।” তাই এখানে ঘটনার চেয়ে মননই প্রাধান্য পেয়েচে, যা ব্যাপ্ত হ'য়েচে ইউরো-ভারতীয় পরিবেশে। সমস্তাকে নবরূপে দেখা হয়েছে আর অন্তরাশ্রা দোল ধেরেচে প্রকাশের ব্যাকুলতার। মননের অভিযাত্রী যে তর্কিকতা, তাও প্রতিমার পেয়েচে তার সীমা। এতে ইউরো-ভারতীয় সংস্কৃতির রূপই ফুটেচে। তাই বুদ্ধিজীবীদের কাছেই এর আবেদন বেশি। জনসাধারণ্যে চারিঘে বাওয়ার জন্তে অবিশ্রি আছে প্রেমের অবতারণ। বা জৈব ভিত্তিতে এগোয় : চরিত্রায়নে একটু আড়ষ্টতা এসেচে ; গঙ্গায়নও এগিয়েচে ধমকে-দাঁড়ানো ছন্দে। চলার পথে বিশ্লেষণী প্রতিভা দৃশ্যরস উপভোগ করেছে মনায়নে। তাই এই বিশিষ্ট ভঙ্গি চোখে পড়ে। তাহ'লেও রসসর্বস্বতার বিরুদ্ধে লেখক যে জেহাদ ঘোষণা করেছেন তা প্রশংসাই নিশ্চয়ই। এতে রচিত হয়েছে মননশীল উপভাসের ভিৎ আর এসেচে অধ্যায়ায়নের আকৃতিও। হয়ত ভবিষ্যতে দেখা দেবে আধ্যাত্মিক কথকালিও।

(৩) ধূর্জটিপ্রসাদ মুখোপাধ্যায় (১৮৯০—)

অন্নদা-দিলীপ অঙ্কের শেষ যোজননা হ'লো ধূর্জটিপ্রসাদ মুখোপাধ্যায়। প্রথমে বিদেশিয়ানা এখানে ভারতীয় রক্তমাংসে রূপ ধরেচে। মননের হৃদয় তার তাই সত্ত্ব হ'য়েচে নতুন অন্তর্মুখি উপভাস। ইনি শুধু বিদেশি সাহিত্যের ভাব সত্তার আয়দানি করেই নিরন্তর হন নি। এর প্রয়োগ কৌশলেও তিনি দক্ষতা দেখিয়েছেন। তাই প্রস্তুত-জয়েস-উল্লু প্রভৃতি উপায়নে ভিড় করেছেন অন্তর্জগতে। মন কেবল চিন্তায়ই নৈরাশ্য ও নয়, সেখানে ভিড় করে ঐতিহ্যের সংস্কার ও প্রবাদ। তাই অন্নদা-দিলীপে যেখানে কুটেচে ইউরোপীয়ানার ছবি, সেখানে ধূর্জটি এনেছেন ভারতীয় তথা বাঙালী সংস্কৃতির বিলাস। পাত্র

পাতীর বহিরদই মনন ও প্রাণনের লীলার জ্বলেচে। এখানে বুদ্ধির চাষ আরও সংবত আরো সংহত হয়েছে। আগেকার মনন এগিয়েচে অনেকটা প্রাণ প্রাচুর্যে। এখানে কিন্তু বুদ্ধিই চলেচে উপলব্ধির পায়ে পায়ে। কাজেই উপভাসের সংজ্ঞাও এখানে গেছে বদলে। মনোবিকলনে হয়েছে এর সৃষ্টি। জীবন বেহেতু গোয়েন্দার গল্প নয়, তাই সত্যিকারের নভেলে গল্পাংশ থাকেনা। কীটসের negative capability থাকবে, চিন্তাস্রোতের বিবরণ থাকবে; তবে স্রোত বে বইচে তার ইঙ্গিত থাকবে। অন্তঃলীলার গতির ইতিহাসই হ'লো pure বা বিশুদ্ধ নভেল। এই pure নভেল আমদানি ক'রে প্রজ্ঞাভাজন হয়েচেন লেখক। তবে তিনি বুদ্ধিমান হলেও, বুদ্ধিসর্বশ্রম নন। তাই দেশি প্রবাদ-প্রবচন এসেও হাজির হয়েছে মনায়নে, যেমন (১) “আপনি খেতে ঠাই পারনা শকুরার ডাক”; (২) “যার ধর্ম তারে সাথে অন্তরে লাঠিবাঁজে।” এতে পাঠকসাধারণ্যে চারিয়ে গেছে বুদ্ধির জলুস।

আবেগপ্রবণতা একদম নিকাষণ সম্ভব নয়। তাইতো অমৃত্যুতির নিবিড়তার প্রাতিভাসিক জগৎ বিচ্ছিন্ন বুদ্ধদের মতো অন্তঃলীল চৈতন্ত স্রোতে ভাসমান। নায়কের সঙ্গে একাত্মবোধে আছে এর পরিচয়। এরি নজির মেলে উপভাস ত্রয়ীতে—“অন্তঃলীলা” [১৯৩৫] “আবর্ত্ত” ও “মোহানার” [১৯৪৩]। এ তিনখানা বই আলাদা ভাবে যেমন উপভোগ্য, তেমনি সম্মিলিত ভাবেও। “অন্তঃলীলা”র শোকাস্তিক। আরম্ভ হয়েছে খগেনবাবুর জী সাবিত্রীর আত্মহত্যায়। এ-কাজ কেন করতে সাবিত্রী তারি ইতিহাস ফুটেচে খগেন বাবুর মানসের স্থতিরোমহনে। এর আরম্ভ তাই নাটকীয়। সমস্তা তাই এগিয়েচে খগেন বাবুর অন্তর্দ্বন্দ্ব, লোকায়ত ও লোকোত্তর ধর্মের সংঘাতে। একদিকে রমলার প্রীতি আসক্তি, অন্যদিকে অধ্যাত্মায়ন। দেহের নৈরাত্ণে এসেচে বিদেহ মিলন। মানসিক দোলায় যে-ভাবে জ্বলেচেন খগেনবাবু, তাতেই বয়ে চলেচে চিন্তার স্রোত। কুলকুল তার ধ্বনি। তীরে দাঁড়িয়ে থাকা যায় না; বড় বড় গাছ সেই স্রোতের টানে মাটির সংশ্রব ছাড়ে। মিথ্যার মাটি ধুয়ে যায় আর শোনা যায় কেবল কুলকুল শব্দ। এই চেতনার দিখাই স্রোতে রমলা ও খগেনবাবুর কথাবার্তা জ্বরেসেরই “উলিসিসে”র প্রক্রিয়ায় ফুটেচে :

র—সেও [সাবিত্রী] আপনাকে অত্যন্ত ভালবাসতো।

খ—কখখনো না। ভালবাসলে ছেড়ে দেয়।

র—শেষের কবিতায়।

খ—আদি সত্যের তাগিদে।

এ এক নতুন জগতের পরিচিতি।

“অন্তঃলীলার” উপসংহার হ'লো ‘আবর্ত্ত’। মনের গহনে যে স্রোত কল্পের মতো বয়ে চলেছিল, তা এখানে সৃষ্টি করেছে আবর্ত্ত। তাই পূর্ব নায়ক খগেন বাবু স্থান ছেড়ে দিয়েচেন স্ত্রজনকে। হরিদ্বারে খগেনবাবুর জ্বর ফুটেচে। একঘরে

সুজন ও রমলা। খগেনবাবু ও কাশীতে এলেন। সুজনে মিশেচে প্রেমিক ও ছোটভাই। রমলা কিন্তু হয়েছে রূপান্তরিত প্রেমের আকর্ষণে। এখানকার ঘূর্ণাবর্তে বলসে উঠেচে বিজন, মাসীমা ও অক্ষয়ের চরিত্রায়ন, যেমন মধ্যবিত্তের সংস্কৃতিরূপ। তাই রমলার পোষাকে উদ্ভাসিত হয়েছে অমুরাগের রক্তরাগ ও সংস্কৃতি বিলাস : “লাল ডগ্‌ডগে শাড়িতে ফ্রামিজো; মনুরকণীতে মাদরাদা, নীলকণ্ঠ, নীলশাড়িতে কস্মস্ম ...মুক্তিমতী ক্যুন্সলিটাস।” এই আবর্তের রূপান্তর হয়েছে “মোহানায়।” কলকাতায় যে জীবনের অশুঃশীল প্রবাহ, তা কাশীতে হয়েছে আবর্ত আর কানপুরে রূপ নিয়েচে মোহানায়। রমলা ও খগেনবাবুর মিলন হ’লো না। তাদের হ’লো ছাড়াছাড়ি। তাই খগেন বাবু এগিয়ে এলেন কর্মক্ষেত্রে আর রমলা রইল প্রাজাপত্য সাধনায়। এর সঙ্গে মিলেচে শ্রমিক আন্দোলনও। ফলে খগেনবাবুর জীবনে এসেচে রূপান্তর। নিরুদ্দেশ যাত্রায় সুজনের জীবনে নেমে এসেচে নিশ্চিতের যবনিকা, ঘোষিত হয়েছে “অজানার জয়”। খগেন বাবুর জীবন স্রোতে যে সব চিন্তা-ফুল ভেসে চলেচে, তারি পরিচয়ে পাওয়া যায় অমুরাগ, অধ্যাত্মায়ন, শ্রমিক আন্দোলনের তিনটি স্তর। জীবনের এই চড়াই-উৎরাইয়ে মিশেচে মনীষার বিশ্লেষণ।

ধূর্জটিগ্রসাদের বৈশিষ্ট্য হ’লো শিল্পায়নের নতুন দৃষ্টিভঙ্গিতে। তিনি অমুরাগের আস্থাবান নন। তাঁর সৃষ্টি তখনই সার্থক যখন তিনি হন “রাগান্বিত।” অর্থাৎ তাঁর রচনার পেছনে আছে রাগ, অমুরাগ নয়। বাস্তবের সংস্পর্শে তিনি পান এই রাগ। কথকালিতে তিনি খুঁজেচেন জীবনেরই প্রতিক্রিয়া, যার মধ্যে লুকিয়ে আছে পুরুষকার। তাই উপভাস এগিয়েচে “চরিত্রের অভিব্যক্তি”তে। এরি পরিচিতি বহন করেছে খগেনবাবু, সুজন ও রমলা। তাই কেন’র চেয়ে কেমন’র উপরই তাঁর যৌক বেশি। তাঁর নিজের কথায় বলি যায়—“আমি তৃতীয় শ্রেণীর লেখক, প্রাণপণে চেষ্টা করি দ্বিতীয় শ্রেণীতে উঠতে। সেই জন্তই বোধ হয় কেন’র চেয়ে কেমন এর দিকে আমার পক্ষপাত”। কলমের থেকে যা বেরোয় তাই ললিতকলা নয়। তাকে মেজেঘবে রূপদেওয়ালে ফুটে ওঠে শৈল্পিক সৌন্দর্য ও স্রবম। কাজেই লেখকের রচনায় বেশি ক’রে চোখে পড়ে তাঁর রূপায়ন কৌশল, যাতে মিশে আছে উপাদান ও উপায়ন। বস্তুত এই বোধরূপই প্রয়োগ দক্ষতার সাক্ষ্য।

(৪) বনফুল (১৮৯৯-)

সংস্কৃতি এগিয়েচে বিজ্ঞানের অভিযানেও, যেমন বিদেশ-ভ্রমণে দিলীপকুমার অন্নদাশঙ্করে, যেমন মনায়নে ধূর্জটিগ্রসাদে। বৈজ্ঞানিক মতবাদের ভিত্তি হ’লো পদার্থবিজ্ঞান, জীববিজ্ঞান, শারীরবৃত্ত, প্রাণিবিজ্ঞান, মনোবিজ্ঞান, নৃবিজ্ঞান প্রভৃতি। এরি মারফতে বস্তুর হয়েছে নতুন নতুন রূপ আবিষ্কার। কার্যকারণ সঙ্ঘর্ষে বস্তুপরম্পরার মধ্যে হয়েছে যোগসূত্র স্থাপন। এরি রূপায়নে বিনি দেখা দিয়েচেন বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিভঙ্গি নিয়ে, তিনি হ’লেন বনফুল গুরু বলাইচাঁদ মুখোপাধ্যায়।

সন্ধানী আলোর সহায়তায় তিনি বস্তুর আন্তর রূপ দেখেচেন আর চিকিৎসকের ছুরি চালিয়েচেন তার নকসা-কাটার। নিজস্ব অভিজ্ঞতা তাই তাঁর কাজে লেগেচে ফলে রূপালি রোদে ঝলসে উঠেচে ঝিলিক-মারা ইম্পাতের মতো বুদ্ধির ক্ষুধার আর ভাবের জেলা। দেশজ মানুষ নিয়ে তাইতো এগিয়েচে এ বিজ্ঞান-বিলাস। এতে আছে রহস্য অপসারণের চমক। তা হ'লেও, নেই এখানে অতীন্দ্রিয় স্পর্শ কিংবা তুরীয় সাধনার ফলন। নিছক বস্তুতাত্ত্বিক হিসেবেই তিনি দেখেচেন বস্তুকে। তাই বাস্তবের অকুণ্ঠিত প্রকাশনে আছে অগ্রগতির সাক্ষ্য। এতে স্থানে স্থানে রচনা ধমকে দাঁড়িয়েচে, এগোরনি রসোত্তীর্ণতার দিকে। বস্তুজীবনে আছে যে প্রৈতি তা জীবনায়নে চঞ্চল হ'য়ে ওঠে আর চলে জীবন। এ চলেচেই শুধু। এই “অকারণ অবারণ চলার” বিস্তারে আছে গতিবাদের বিকাশ আর এ চলেচে মানুষী গহনে ও জাগতিক বস্তুসম্ভার। এই যে বনিম্বাদ তৈরি হ'লো এরি উপর বনফুল তুলেচেন তাঁর কথাসাহিত্যের ইমারৎ। এখানে তিনি রবীন্দ্রনাথের সখমী। বস্তুতঃ “বলাকা” ও “জঙ্গম” যেন একই শক্তির পরিচায়ক। তবে রবীন্দ্রনাথে প্রাণন হয়েচে রহস্যরূপোলি যা বনফুলে অন্তর্পস্থিত। জীবন ব'য়ে চলেচে আর বনফুল দূরবীন হাতে দেখেচেন এর শোভা। মাঝে মাঝে অবিগ্রি তাঁকে ব্যবহার করতে হয়েচে রঞ্জনরশ্মি যাতে পরা পড়েচে বস্তুর শিরা-উপশিরাও। এই যে তাত্ত্বিক সাধনা এ বিজ্ঞানের। এখানে নেই রহস্যবোধের ঝলক। এও একরকমের জীবনবেদ যা পাশ্চাত্যেরই দান। সংস্কারমুক্ত দৃষ্টিপ্রদীপে যে আলোকপাত সম্ভব হয়েছে তার মৌল সত্তার পরিচয় লেখক নিজেই দিয়েচেন এ-ভাবেঃ “আমি বিজ্ঞানের ছাত্র, সর্বত্রই সন্ধানী আলোকপাত করবার দিকে আমার প্রবণতা।”

বনফুল কাষাচা নিয়ে যে সাহিত্য জীবন শুরু করেছিলেন ১৯১৮ এ, তা “তৃণখণ্ডের” গল্পে রূপান্তরিত হ'লো ১৯৩৫-এ। সাহিত্য বাহনের এ রূপান্তরে আছে রূপচর্চা ও। বলনের বাহন কি হবে এ নিয়ে অনেক পরীক্ষা নিরীক্ষার পর তিনি পেয়েচেন এর সন্ধান। কথকালির ধাঁচকে ভিত্তি ক'রে তাই দেয়। যায় উপভাস-পরিচয়। এতে আছে পাঁচটি স্তর—আত্মজৈবনিক, কাথনিক, মিশ্রকী, চিত্রোপভাস ও নাট্যোপভাস। চঙে যেমন আছে বৈচিত্র্য, তেমনি বিষয়বস্তুতে বিভিন্নতা। কথাশিল্পীর কথা বৈচিত্র্য এনেচে কথনবৈচিত্র্য। বস্তুত বৈজ্ঞানিকের নিয়ম ও তাই। যেহেতু তিনি রূপ নিয়ে মেতে উঠেন, তাই আসে রূপকরের বিহার। গল্পায়ন পদ্ধতিতে প্রথমেই লক্ষণীয় গীতিকার আত্মজৈবনিক চঙ। এখানে লেখক নিজেই একটি চরিত্রের ভূমিকায় নেমেচেন আর গীতলতায় এগিয়েচেন। শ্রুতি-রোমস্থান হ'লো এরি অনিবার্য ফল। তাই ক্রমেভীয়া রীতিতে এগোয় গান্ধিকতা, যাতে অতীত ও বর্তমান একস্থানে গাঁথা। এরি পরিচিতি বহন করতে “তৃণখণ্ড” (১৯৩৫), “বৈভরণী তীরে” (১৯৩৬), “কিছুক্ষণ”, “রাজি” ও “হাংস” (১৯৪০)। “তৃণখণ্ড” ডাক্তারের জীবন নিয়ে লেখা। ডাক্তারই তৃণখণ্ড যা জীবন স্রোতে

ভেসে চলেচে। অথচ মজা এই যে মজ্জমান লোকে “ভূণখণ্ড জানিয়াও তাহার দিকে হাতবাড়াইবে”। গতিবাদ রূপায়িত হয়েছে কবির ভাষায়—

জলের তাড়নে এক গাছি খড় দূরে চ'লে যায় ভেসে,
ভেসে চলে যায় পাগল ঢেউয়ের মুখে,
জলের রেখায় খড়ের রেখাটি লীন,
দেখিতে পাবে না আর।

বিবেক নিয়ে এতকাল যে সংস্কার ছিল, তাকে বিজ্ঞানীর কাছে দেখা গেলো “সামাজিকবুদ্ধি” হিসেবে। বস্তুত সামাজিক রূপই অচৈতন্যে বেঁধেচে তার বাসা। ফলে বৈতন্যবুদ্ধির রূপায়ন চোখে পড়ে। এই খণ্ডন কার্যে সহায়তা করেছে ফ্রেডেরীক আর্বিচার। আর এসেচে Dr. Jekyll ও Mr. Hyde : কু ও সু। কাজ ও প্রেম তাই পাশাপাশিই বয়ে চলেচে এখানে। প্রাণক্লম্ব ভাবচে ভাগ্যের জ্বর ও প্রেমের কথা। পাঁচু গোপাল পাগলীর মৃত্যুতে শোকাবুল হ'লেও বিয়ে কচে আবার। তার পর “বৈতরনী তীরে” “শুধু ভূতের গল্প নহে—বর্তমানেরও গল্প এবং খুব সম্ভব ভবিষ্যতেরও।” এখানে মনের গহনে কি লীলা চলচে তারি উদ্ঘাটন। মড়ারা সব কথা কইচে। বস্তুর ল্যাপলাপের ঘূষক ঘূষতীর প্রেমের কাহিনী পড়চে আর স্মৃতির সুড়ঙ্গ পথে আসচে মড়ারা। কেউ মরেচে উদ্ভবনে কেউ পটাশিয়াম সায়ানেডে, কেউ বা ক্রম প্রয়োগে। এভাবেই অপমৃত্যু মাথা চাড়া দিয়ে উঠেচে।

“কিছুক্ষণ” গতিবাদের সমর্থক, যাতে দেখা যায় “সময়ের স্রোত বহিয়া চলিয়াছে।” টেশন প্ল্যাটফর্মে গাড়ি উল্টে বাওয়ার-অসংলগ্ন জনতার ভিড়ে এসেচে Martha ও Paul এবং মাখন ও বিনোদিনী। এ সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথ ঠিকই বলেচেন : “সাবাস ! উল্টে পড়া রেলগাড়ি যে অসংলগ্ন জনতা বিক্ষিপ্ত করে দিয়েছে তার মধ্য থেকে তুমি যথেষ্ট রস আদায় করে নিয়েছ। এর মধ্যে রাজ আছে কম নয়, সেটা যে কেবল স্বাদের পক্ষে ভালো তা নয়, পথ্যও বটে।” “রাত্রি” কিন্তু চলমান জীবনের প্রতিবিম্বন হ'লেও রহস্যরূপোলি। এখানে বিজ্ঞানী হঠাৎ যেন “বৈশাখের প্রথর দ্বিপ্রহরে” একটু বেগমাল হ'য়ে পড়েচেন আর অচৈতন্য ভর করেছে তাঁকে স্বপ্নগতায়। ফলে রাত্রির কথায় ফেটে পড়েচে রহস্যের অতীন্দ্রিয় স্পর্শ ও প্রকৃতির জয়গান। রাত্রির তাই স্বর্ণেন্দু বংশীকে খুন করে ফাঁস মধ্যে ঝুলেচে। বংশী ছিলো রাত্রির প্রেমে মুগ্ধ। রাত্রিও চ'রে বেড়াচে কখনো জ্যোতির্ময় কখনো অবনীশের সঙ্গে। পরে সন্তান সম্ভবা হ'য়ে জন্ম দিলো প্রভাতকে। এখানে রাত্রি-প্রভাতের রূপক আছে। কিন্তু সন্তানটি মারা যায়। ভাইবোনের বোন-সম্পর্কে ফুটেচে রাত্রি ও জ্যোতির্ময়ের প্রেমবিলাস। গোয়েন্দাগিরিতে হয়েছে রহস্যোদ্ঘাটন। একটা ভাঙনের চিহ্ন সুপারিশুট সর্বত্র, যা সমাজেরই প্রতিরূপ। তাইতো রাত্রিকে মনে হয় “একটা আকাশাচায়ী ব্যোমবানকে কে যেন গুলি করে মাটিতে নাবিয়ে এনেচে। তার চোখের দৃষ্টিতে যে ভাবা ফুটে উঠেছিল তাতে মাতৃ

হৃদয়ের স্নিগ্ধতা ছিল না, ছিল শরাহত ভগ্ন পক্ষ বিহঙ্গমের মৌন বিলাপ।” তাইতো রাত্রি নিরুদ্দেশ হ’লো। শৌকাস্তিক এখানে মর্যাস্তিক, যেহেতু মানুষ চিত্রিত হয়েছে নিরন্তর ক্রীড়নক হিসেবে। “স্বাবর” কিন্তু নৃবিজ্ঞার পুরাতাত্ত্বিকতায় এগিয়েচে। মানুষ সৃষ্টির নিখার নেবেচে এ। লেখক তাই বলেচেন—“মানব জাতির যে কাহিনী ইতিহাসের অন্ধকারে স্থাবর হইয়া আছে তাহার সম্পূর্ণ রূপ এখনও অজ্ঞাত। বতটুকু জানা গিয়াছে, তাহারই প্রাথমিক পর্ব লইয়া এই উপত্ৰাসখানি রচিত হইল।” কাজেই এর বক্তা “অনাদি পুরুষ”, যিনি “যুগযুগান্তরে বহু খণ্ড জীবনের সংস্পর্শে” এসেচেন। এর রূপ কিন্তু ধরা পড়বে আত্মমুসন্ধান, যেহেতু প্রত্যেক মানুষই রক্তে আছে এর স্পন্দন। মানুষের পুরাতত্ত্বকে এখানে করা হয়েছে উপত্ৰাসের উপজীব্য। এ এক নতুন অধ্যায় রচনা করেছে শিল্প জগতে।

দ্বিতীয় স্তর হ’লো কাথনিক। কথকতায় এসেচে গীতলতার বহিঃপ্রকাশ। জীবনায়নের অভিজ্ঞতা নির্ধারণ করেছে এর রূপ। আত্মজৈবনিকতা তাই রূপান্তরিত হয়েছে কথন প্রাধাত্যে, যেখানে গল্পলিখিয়ে নিয়েচেন নিরাসক্তির আসন। এ ধাঁচ-নিরূপক হিসেবে প্রসিদ্ধি লাভ করেছে ‘বৈরথ’ [১৯৩৭], ‘মানদণ্ড’ [১৯৪৮] ও ‘ডানা’ [১ম-২য় পরিচ্ছেদ ১৯৪৮-৫০] এবং ‘নির্যোক’ [১৯৪০], ‘জঙ্গম’ [১ম-৫ম অধ্যায়, ১৯৪৩-৪৫] ও ‘নবদিগন্ত’ [১৯৪৯]। এখানে তাই লক্ষণীয় ছুটি অনুষ্তর। প্রথমে আছে বস্তুর বৈপরীত্য-দর্শন আর দ্বিতীয়ে বৈজ্ঞানিক বিশ্ববীক্ষা। কাজেই বস্তুর যে বাহুরূপ, তাও আন্তর সাদৃশ্যের নামান্তর। বাহুবিকাশে ‘বৈরথ’ দেখা দিয়েচে উগ্রমোহন সিংহ ও তার গ্রাণক চন্দ্রকান্ত রায়ের আদর্শ-সংঘাতে। রহস্য এসেচে উগ্রমোহন-বহ্নিকুমারী-গঙ্গা-গোবিন্দ ত্রিভুজ, যার উপজীব্য হ’লো প্রেম। এ কিন্তু পুষ্টিলাভ করেছে বাহিনী নদী, বাজরা ও গানের পরিবেশে। ‘মানদণ্ড’ও নির্দেশ করেছে বিচারের মান। তুঙ্গশ্রীর মানদণ্ড প্রতিফলিত হয়েছে লোকায়নের আদর্শে, যেমন বীরার অস্পৃগদের মুক্তি সংগ্রামে ও অলকার নারীর আত্মরক্ষায়। এদিকে ডাঃ হিরণ্যগর্ভের সাধনা পরিব্যাপ্ত হয়েছে সাপ-ব্যাঙের পরীক্ষানিরীক্ষায়। মানদণ্ডের ঘূর্ণিঝড় বস্তুর বাহুরূপই প্রকাশ করেছে। এরপর ‘ডানা’য় এ আদর্শ বৈচিত্র্য ধরা পড়েচে পাখী প্রীতিতে। কিন্তু আদর্শ ভিন্ন হ’লেও উদ্দেশ্য এক। হরেক রকমের পাখীর সমাবেশে দেখা যায় গয়লাবুড়ী, সোনাপাখি, খঞ্জন, রেডষ্টার্ট, কাদাখোচা, ধনেশ, রাজহংস প্রভৃতি। কবি আনন্দমোহন, বিজ্ঞানী অমরেশ সেনগুপ্ত ও বস্তৃতাত্ত্বিক রূপচাঁদের পাখী ধরার শব্দ এগিয়েচে ডানাকে কেন্দ্র করে। বাইরের কাঠামো ভিন্ন দেখালেও, এদের ভিতরকার রূপ এক। তাইতো ডানার মনে হয়েছে “আনন্দবাবুর কবিতা আর রূপচাঁদবাবুর একশো টাকার মোট একই জিনিষের দুই রূপ, রসায়ন শাস্ত্রে যাকে বলে অ্যালোট্রপিক মডিফিকেশন।” এখানে যে ভাবে পক্ষিজগতের রূপ উদ্ভাসিত হয়েছে তা স্মরণ করিয়ে দেয় Maeterlinck-এর *Life of the Bee*-কে।

এর পর দ্বিতীয় অনুষ্তরে দেখা যায় বাহু আদর্শ সংঘাতের ভিতরকার দর্শন।

‘নির্মোক্ত’-এ ব্যর্থতাবোধ এসেচে চিকিৎসা ব্যবসায়ের উগ্রতায়। বিজ্ঞানীর মনোভাব এখানে আঘাত খেয়েচে। লেখক তাই বলেচেন—“বর্তমান সভ্যতার বিত্তা ব্যবসায়ী হয়বেশী ব্রাহ্মণের এত প্রভাব বলিয়াই আমাদের এত দুর্দশা। বিত্তা সমস্ত জীবন ধরিয়া অহুশীলন করিতে হয় এবং তাহার শেষ নাই—ইহা নইয়া ব্যবসায় চলিবে কিরূপে?” এই প্রশ্নিলতায় এগিয়েচে গল্পায়ন। উপতাসটি তাই একটি রূপক। ডাঃ বিমল চট্টোপাধ্যায় এম, বি ১০০০ টাকার লোভে মতিলাল চৌধুরীর কুষ্ঠরোগ চিকিৎসার ভার নেয়। কিন্তু ডাক্তারের নিজেরই মুখে দেখা দিলো ছোটো ছোট গুটি। এতে সে হাসপাতালের চাকরি ছেড়ে পালিয়েচে আর ছেড়েছে স্ত্রী মণিমালাকে। এর কারণ অবিজ্ঞ বিমলের আশঙ্কা যে তার কুষ্ঠরোগ হয়েছে। বস্তুত বিমলের কুষ্ঠ হয়নি, তার হয়েছিল ডারমাল লিশ্‌ম্যানিয়াসিস, যা কালাজরের হেতু। বিত্তাকে ব্যবসায়ের কাজে লাগালে যে আপদ আসে এখানে আছে তারি পরিচয়। এখানে একটা সমস্তা মাথা খাড়া করেছে, যা আরও ব্যাপক হয়েছে ‘জন্মের’ বহুমুখীনতায়। ‘জন্ম’ গতিবাদেরই সূত্র প্রকাশ। এ তো জীবনেরই রূপ “যা নিয়ত গতিমান, আদর্শহীন, ধর্মহীন, পশু প্রকৃতির বিকাশ।” এ স্রোতে মানুষের পূর্ণ অভিযুক্তি সম্ভব নয়। তাই গোটা চরিত্র প্রতিভাত না হ’য়ে, জন্ম দেয় কতগুলি “মুখ ও মুখভঙ্গি”র। প্রায় হাজার চরিত্রের এ-রূপ বিকাশ আছে। ‘জন্ম’ আরম্ভ হয়েছে চলার গতিতে : “(শঙ্কর) তন্ময় হইয়া পথ চলিতে লাগিল।” আর যবনিকাও টেনেচে এরি আবেগে : “সে (শঙ্কর) দ্রুতবেগে চলিতেই লাগিল।” প্রথম অধ্যায়ের সূত্রপাত হয়েছে শঙ্করের পাঠ্য জীবনকে কেন্দ্র করে। স্রোতোবেগে ভিড় করেছে ভন্টু, মন্ময় মুখার্জি, বেলা; মিষ্টিদি প্রভৃতি। দ্বিতীয় অধ্যায়ে শঙ্করের বিবাহ। মুক্তা বেশ্যার আসক্তি থেকে সে মুক্তি পেল অমিরাকে বিয়ে ক’রে। তৃতীয় অধ্যায়ে কর্মের উত্তেজনা এসেছে শঙ্করের বাস্তব জীবনে। চাকরি হ’লো। জীবনায়নে মিললো যতীন-চুনচুন, ভন্টু-ইন্দুমতী প্রভৃতি। চতুর্থ অধ্যায়ে এসেচে শঙ্করের সাহিত্যায়ন। সে বুঝেচে “জীবনই তো কাব্য। ছোট খাঁচায় বড় পাখির পাখা ঝাপটানির যে রক্তারক্তি—মহুয়া জীবনের চিরন্তন ট্র্যাজেডি, প্রকৃতি শাসিত মানুষের দুর্দশা, মৃত প্রবৃত্তি ও অকৃতের আকাঙ্ক্ষা এই উভয়ের বন্দাই কাবালোকের আলো-ছায়া।” এর পর পঞ্চম অধ্যায়ে শঙ্কর নিজেকে নিয়োগ করেছে সমাজের কাজে। বিধিরূপ দর্শনে তার যে উপলব্ধি তাই রূপায়িত হয়েছে চিন্তনের অনুপ্রাণে : “অপরকে ভালো করিবার দায়িত্ব তোমার নহে; কার্যমনোবাক্যে নিজে তুমি ভালো হও। পবিত্র জীবন দিয়া সকলকে উদ্ধৃত্ত কর।” এই হ’লো জীবনের মূলমন্ত্র। এখানকার চরিত্রায়ন না এগোলেও, নামকরণে আছে ক্রতিত্ব, যেমন গ্যানঢথ, লদকালদুকি, খুজবুজ, চামলক, বিভাডিকার, ক্যানডল। এর জন্তে ভন্টু চরিত্র সমুজ্জল, যেমন হয়েছে কয়ালীচরণ। জীবনের গতি পথে তাই তো ‘নব দিগন্ত’ [১৯৪১] এসেচে রম্যা র’লার I will meet you-এর অনুপ্রেরণায়। এতে মিশেচে ‘জাঁকীন্তফের’ রসও

পিতা পুত্রের সংঘাতে এই দিগন্ত উদ্ভাসিত হয়েছে। দিবস বৈজ্ঞানিক আদর্শের অমূল্যমানে কৃষ্ণ সাধনার পর বিমানে ছুটলো ইউরোপের দিকে। আর পড়ে রইলো বুদ্ধ বাপ স্বর্ষকান্ত চৌধুরী। কাব্যিক ভাষায় দিবসের জীবনায়ন ফুটেছে। একে একে যুগপত্রের মতো সে ফেলে দিয়েছে বাপের স্নেহ, রক্তনার প্রেম, দেশজ সংস্কার। বিজ্ঞানের উড়ন্ত ছন্দই তার কাছে ধরা দিয়েছে। কিন্তু নতুনের যতই চমক থাক না কেন, “ছন্দে না মিললেও নূতন এবং পুরাতন অচ্ছেদ্য-বন্ধনে বাঁধা।” তাই তারা চায় পরস্পরকে, কিন্তু পায় না—“রূপান্তরিত হয়েও একজন আর একজনকে চিনতে চায়, কিন্তু পারে না, নাগাল পায় না।” কাজেই জমে ওঠে নাটক যা নব দিগন্তের বাজনার মুখর।

তৃতীয় স্তরে এসেচে মিশ্রকী, যা হ’লো গল্প-পত্ন-নাট্যের মিশ্রণ। উপস্থাপন এক রকমের মিশ্রশিল্প। কিন্তু বনফুল এখানে মিশ্রতাকে করেচেন আরও বিস্তৃত। এর পরিচিতি বহন করচে ‘মৃগয়া’ [১৯৪০]। ‘গ্রামে’ পর্বে শিকার-যাত্রার বিবরণ আছে পড়ে। হিরণ্যপুত্র জেগেচে শিকারের সাড়া আর এর কর্ণধার হয়েছে বিপিন ঘোষ, হরু মণ্ডল, জগদেও পাণ্ডে ও ঝাংকু সর্দার। ‘পথে’ পর্বে গুরুগাড়ির বহরে চলেচে যাত্রা, যা রূপান্তরিত হয়েছে গল্পে। রতনদীঘি, বাতাসপুর, কালভৈরবের মাঠ, তপসেডাঙ্গা প্রভৃতি ঝিলিক দিয়েচে এ-পরিভ্রমায়। ‘প্রান্তর’ পর্বে শিকারকাহিনী বয়ে চলেচে ৬টি দৃশ্যে। ময়না নদী, ছোট বাবু তীব্র ও ভরলিঙ্গী বেশ একটু রহস্যের তরঙ্গ তুলেচে। এখানে খেয়ালী কল্পনাই জয়ী হয়েছে। তাই তাকে বাস্তবে ধ’রে রাখার জন্তে দরকার হয়েছে নাট্যের। এর পর চতুর্থ স্তরে ‘চিত্রোপস্থাপন’ স্মরণীয়। এর পঞ্চম মিশ্রে চলচ্চিত্র ও উপন্যাস—একের ছবি, অত্রের কথন। এর পরিচায়ক হ’লো ‘সপ্তর্ষি’ (১৯৪৫), যা এগিয়েচে চিত্রণ ও কথনের যুক্ত ডানায়। সাতটি চরিত্রে রূপান্তরিত হয়েছে কাহিনী। এক একটি কেন্দ্রক হ’লো হংসগুহ, সোমগুহ, শশাঙ্কগুহ, মৃগাঙ্কগুহ, শঙ্কগুহ, রক্তগুহ ও হীরকগুহ। রাজনীতির বিবর্তনে এরা এক একটি স্তম্ভ। অভিব্যক্তির শেষ বিন্দুতে ফুটেচে সমাজতন্ত্রের রূপ যা প্রকাশ পেয়েচে রক্তকে লেখা হীরকের চিঠিতে :—“Democracy পুরাতন রাজতন্ত্রেরই নব রূপ। নূতন রাজ্যটির নাম টাকা। ডিমসের মাথা বিকিয়ে আছে এই টাকার পায়ে। মাথা বিকিয়ে দিয়েও কিন্তু তাদের স্বত্তি নেই।” রাজনীতির বনিয়াদে উঠেচে ‘অগ্নি’ও [১৯৪৭]। এই অগ্নি হ’লো প্রাণেরই রূপান্তর। অন্তরা—অংশুমানের কাঁসিতে পরিসমাপ্তি হয়েছে এদের প্রীতিভালবাসার। নীহার সেনের স্ত্রী অন্তরার স্বপ্ন দেখচে কারাবাসী অংশুমান। এতে এসেচে মনোবিকলনের ব্যাপ্তি এবং চলচ্চিত্রের ‘মন্টেজ’-পরিকল্পনা। গোটা জীবনপ্রবাহে রাজনীতিও যে একটি বুদ্বুদ, তারি পরিচায়ক এসব রচনা।

রূপান্তরে পঞ্চম স্তর এসেচে নাটক ও উপস্থাপনের মিশ্র শিল্পে, যার নাম দেয়া যায় “নাট্যোপস্থাপন”। ফ্রেডেরীয় বিশ্লেষণ এখানে এগিয়েচে মনের গহনে। মনের রূপ ধরা পড়েচে ব্যক্তিত্বের বিধা খণ্ডনে। এরা দুই ভাগ হ’য়ে কথা কইচে নাটকীয়

চরিত্রের মতো। তা হ'লেও গল্পায়ন অক্ষুণ্ণ হয়নি। এ-প্রসঙ্গে উল্লেখযোগ্য হ'লো “সে ও আমি” এবং “স্বপ্ন সম্ভব” [১৯৪৬]। প্রথমের ‘সে’ ও ‘আমি’ ব্যক্তি-মানসেরই ছুঁটো রূপ। এ ছুটে উঠেছে কখনো P. S. Dutt ও মোহনলালের ‘আমি’তে, কখনো ছাত্রাবাসে, কখনো দার্জিলিঙে, কখনো বা আরবের মরুভূমিতে। মনোবিকলনে প্রবৃত্তির রহস্যগীতা উন্মোচিত হয়েছে এখানে। এই ব্যক্তিত্ব খণ্ডনে সমাজের ভাঙনই প্রকট হয়েছে। এর জন্তে দারী সময়ের দ্বিধারূপও। সময় চেতনা সত্যি সহায়তা করেছে এ-ধারার বিকাশে। Dunne-এর An Experiment with Time এ-প্রসঙ্গে স্মরণে আসে। সংলাপে প্রকাশ পেয়েছে নিজস্ব ও পরস্ব। কথা-সাহিত্যে সৃষ্টিপ্রক্রিয়ার এ-উদঘাটন মৌলিকতার দাবী করতে পারে। এরপর “স্বপ্নসম্ভবে” ফ্রেয়ডীয় স্বপ্ন রূপায়িত হয়েছে ভাষার কারায়। মনের গহনে যে ঘূর্ণিঝড় বইছে, তারি বাহুরূপ দেখা যায়। যতীনবাবু খবুর কাগজ পড়চে—এ থেকে হয়েছে নাটকের উৎপত্তি। তাই এ “নাটক মহানাটক। অতীত, বর্তমান ও ভবিষ্যৎ এ নাটকের দৃশ্যপট, ইঞ্জিরগ্রাহ্য এবং ইঞ্জিয়াতীত সমস্ত কিছুই ইহার মুখ পাত্রপাত্রী”। মানসপটে বিচরণ করচে ভ্রমর, টিক্‌টিকি, ফ্রেড, সীতা, অহল্যা নীলা ও এ্যালার্ম। শুধু তাই নয়, লেনিন, যীশু খ্রীষ্ট প্রভৃতিও ভিড় করেছে। অতীত তাই চিত্রের জোলুসে হাজির হয়েছে। তারপর দৃশ্যান্তরে এসেছে বর্তমান আর যতীন ভাবচে বোনের বিয়ের কথা। আবার অতীতে ডুব দিয়েছে স্মৃতি। একে একে কঙ্কালগুলো ভেসে উঠেছে পান্ডু, বন্দিনী, বিত্ত রূপে। মানসে ফুটেছে মহাত্মা গান্ধীর নোরাখালি সফর ও মানুষের আত্মনাদ। বর্তমান সভ্যতার বিশ্লেষণে তাই মনে হয় “লক্ষণের বৃক রাবণ অম্বজ যে শক্তিশেল হেনেছে, তা যে হিন্দুবিষেব তা সে বুঝতে পারছে না। গন্ধমাদনেই এর ওষুধ আছে। গন্ধমাদন পাহাড় নয়—গন্ধে বা চতুর্দিক আমোদিত করে অথচ বা পর্বতের মতো দৃঢ়, সেই মানব চরিত্রের নাম গন্ধমাদন। বিশল্যকরনীও গাছের শেকড় নয়, ও সব রূপক—বা সত্যি মানুষকে বিশল্য অর্থাৎ বেদনামুক্ত করে, তার নাম—ভালবাসা, প্রেম।” মনোরাজ্য চিত্রণে যে নতুন আঙ্গিক ব্যবহৃত হয়েছে, তাতে আছে বিশ্বের চমক।

এই যে উপজ্ঞান-পরিক্রমা শেষ হলো, এতে দেখা যায় বনফুলের বৈশিষ্ট্য ফুটেছে কথকতার আঙ্গিক আবিষ্কারে ও প্রয়োগে। রূপরূপান্তরই এখানে মাথা চাড়া দিয়ে উঠেছে। এতে যে অভিনবত্ব ফুটেছে, তার জন্তে তিনি সত্যি প্রশংসার। বিষয়বস্তুর দিক থেকেও বৈচিত্র্য এসেছে। মধ্যবিত্ত সমাজের বিভিন্ন স্তরই উদ্ভাসিত হয়েছে বৈজ্ঞানিক আলোকে ও সাহিত্যিক ভাষায়। বিশ্লেষণী প্রতিভারই এতে হয়েছে জয়জয়কার, বা স্মরণে আনে মধ্যবিত্ত ভাঙন। ফলে সাহিত্যিক ইমারতে গড়নের চুন স্ফুটিকিই অনেক সময় ধরা পড়ে। উপজ্ঞানিকের মারা-সিমেটের পলেন্টারা পড়েনি এখানে। এর জন্তে দারী অবিগ্রহী তাঁর বৈজ্ঞানিক মনোবৃত্তি বা সৃষ্টি প্রক্রিয়া দেখানোতেই বেশি আনন্দ পায়। কাজেই সব রচনাই রসোত্তীর্ণ

হয় নি। ছোটছোট চরিত্রের নকসা-কাটার জেলাই এখানে বড় কথা। তবে ভাব্যনে এসেচে যে জীবনদর্শন তা গতিবাদেই নামান্তর। একে 'জন্ম'-দর্শনও বলা যায়, যা বস্তুর ভিতরকার প্রাণ-চাঞ্চল্যই ফুটিয়ে তোলে। এরি ব্যাপক প্রসারে কথা সাহিত্যের সীমা হয়েছে বিস্তারিত, আর এসেচে 'প্রসাদ' গুণের প্রসঙ্গতা। আর এইখানেই হ'লো বনকুলের বৈশিষ্ট্য।

(৫) সুবোধ বনু

সংস্কৃতির অভিযানে একদিকে যেমন দেখা যায় মনন, অতীতকে তেমনি কল্পনা বিহার। একের মনস্তাত্ত্বিকতা, অতীতের খেরাল, এতদ্বয়ে মিলেই চলেচে সংস্কৃতি-বিলাস। বস্তুর রূপ উন্মোচনে সহায়তা করেচে ফ্রেড, এ্যাডলার, যুং প্রভৃতির মনোবিকলন। এর জটিলতা আধুনিক জীবনকে আটপুটে বেঁধেচে। তাই এ-থেকে মুক্তির জ্ঞেও মানুষ খুঁজেচে কল্পনাবিহার। সংস্কৃতির এই দিকটা বিংশোত্তর যুগে দেখা দিয়েচে মণীন্দ্রলালে। এ আরেকবার এসেচে সুবোধ বনুতে সাম্প্রতিকতায় বর্তমান ছুনিয়া এগোলেও, এর রহস্য অনস্বীকার্য। বিজ্ঞান বস্তু দ্রৌপদীর আবরণ খুলেচে বটে, কিন্তু তাতে সে একদম বসহীন, উলঙ্গ হয়নি। একে ঢেকে রেখেচে রহস্যের ইচ্ছালাল। মানুষের পরিবেশই আছে এই রহস্যঘন অল্পভূতির স্পন্দন। আর এই পরিবেশ কল্পনায় মিশেচে পল্লী ও শহর। বস্তুত এ-রহস্যের স্বরূপ ধরা পড়েচে একরকমের প্রাকৃতিকতায়, যা রহস্য-কপোলি। কাজেই সুবোধ বনু ছলেচেন দু'টি বিন্দুতে—একদিকে পল্লী, অতীত দিকে শহর। কিন্তু এ দুই গিরেই আছে রহস্য, যা ঈশ্বরের মতো জড়িয়ে আছে গোটা পরিবেশে। এর সম্ভার আছে অল্পভূতির ক্ষমতা। এও এক প্রকারের বিলাস যা মধ্যবিস্তৃত সংস্কৃতিকে কেন্দ্র করে আবর্তিত হয়েছে। কাজেই সাম্প্রতিক যুগেও এরকম অতীতের উপলব্ধি ও রূপায়ন সত্যি বিস্ময়কর। এখানে দুটেচে প্রতিভার স্পর্শ।

সুবোধ বনু এগিয়েচেন প্রেমের যৌন ভিত্তিতে। তবে এর উপর ভর করেছে নাগরালির ইচ্ছিকতা ভদ্রতা। তাঁর কল্পনা ছুটেচে পল্লী থেকে শহরে, মর্ত্য থেকে স্বর্গে। নাগরিক সভ্যতাই জরী হয়েছে গ্রামীণ সংস্কৃতির উপর। মোট কথা মধ্যবিস্তৃত মানসই এখানে হয়েছে রূপায়িত। সাধারণ ঘটনা প্রবাহে তাই ধরা পড়েচে পরিজন্মের চেহারা। প্রতিভার দোলক দোল খেয়েচে পল্লী ও শহরের দুই বিন্দুতে। তাই গ্রামীণতা ক্রমে ক্রমে রূপান্তরিত হয়েছে শহরে চটকে। কাজেই দু'টো বিশেষ স্তরে এ প্রবাহকে আঁকিত করা যায়—এক গ্রামীণ, দুই শহরে। প্রথম স্তরে পাওয়া যায় 'বন্দিনী' (১৯৩৭), 'নটী' (১৯৩৭), 'স্বর্গ' (১৯৩৮) ও 'পদ্মা প্রমত্তা নদী' [১৯৩৯] আর দ্বিতীয় স্তরে উল্লেখযোগ্য হ'লো 'সহচরী' 'রাজধানী' (১৯৪০), 'পদধ্বনি' (১৯৪৫) ও 'পাখীর বাসা' [১৯৪৮]। আরেকটা দিক উদ্ঘাটিত হয়েছে

‘নবমেঘ দূত’ মানবের শত্রু নারী’ ও ‘জীবুকে’। এ তৃতীয় স্তর হ’লো নরনারীর প্রেম সমস্যা নিয়ে। তবে এ অল্প ছোটো ধারারও ভিত্তি। কাজেই এদের পরিচয় পাওয়া যায় যৌন আকর্ষণের রূপরূপান্তর।

পল্লী রূপায়নে “বন্দিনী” উল্লেখযোগ্য। প্রকৃতি-পরিবেশে মানুষের রিক্ততা বন্দিনীর মতো। একদিকে সৌন্দর্য-প্রাচুর্য, অত্র দিকে মানুষ অগ্রতুলতা। এই বৈষম্যেই বান্দার চেহারা ফুটেচে। মানুষ ও প্রকৃতি মিলেই চলে সৃষ্টির কাজ। একের অভাবে সৃষ্টি হয় অপূর্ণ। তাই সৌন্দর্য-বিলিষ্ট উদ্ভার হয়েচে খাপছাড়া। দীপঙ্করের চরিত্রাধার বেশ স্পষ্ট। শহর ক্রমে ক্রমে এগোচ্ছে। তাই এ অগ্রগতির সাক্ষ্য মেলে ‘নটী’তে। পল্লীস্থিত কলকাতার পরিবেশে যেন ঝিলিক দিয়ে উঠেচে। শহরে আড়ম্বরে আছে কৃত্রিমতা। রাজীব ও আশালতার প্রেম বিবাহে রূপান্তরিত হ’তে পারেনি, যেহেতু সমাজ এসে এর কণ্ঠরোধ করেছে। পরে আশার রূপান্তর হয়েছে মণিকা বাইকীতে। পরিণতি হ’লো পিস্তলের সাহায্যে আত্মহত্যা। এ যেমন জীবনের শোকাঙ্কিকা, তেমনি নাগরালিরও। শহরে ভদ্রতার রূপ ফুটেচে বর্ণনার বর্ণিতায় : “খলসিয়া উঠিয়াছে তার পরণের ঘাঘরা, তার রঙিন মসলিনের জড়িয়ার ওড়না, জলিয়া উঠিয়াছে কানের হীরার টোপ, হাতের জড়োরায় বাজু ও সোনার সরাবালা।” এর পর ‘স্বর্গে’ প্রশান্ত-চামেলির প্রণয় কাহিনী বর্ণিত হয়েছে। মৃত্যু-রহস্তের অন্তরালে প্রশান্ত’র যে মানস-পরিক্রমা তা অজ্ঞেয়তার পরিচায়ক। এ স্বর্গের সঙ্গে তুলনীয় দাস্তুর paradiso ও মিলটনের স্বর্গ। এ-প্রসঙ্গে স্মরণীয় পৌরাণিক স্বর্গ-কল্পনাও। অনুল্লভিত পৌছেচে এখানে রবীন্দ্রনাথের মতো “অলোক আলোক তীর্থে”। এই যে অতীন্দ্রিয় স্পর্শ, এতে ধরা পড়েচে মরমিয়া সাধনার উপগন্ধিও। এ সত্যি অভিনব। হাল আমলের A. Huxley-র Time must have a stop-এর তুরীয়াবন্দের কথা এখানে স্মরণীয়। তারপর গ্রাম ও শহর মিশেচে ‘পদ্মা প্রমত্তা নদী’তে। এখানে আছে ছ’টো ধারার সমন্বয়, যদিও নায়ক ছুটেচে শহরের দিকে। পদ্মার প্রভাবে আছে রহস্তের ইঙ্গিত, যাতে বাধা পড়েচে ছুঁগা, হৈমন্তী, হেমাদিনী, অর্ধেন্দু ও প্রসন্নের পুত্র রাজা ওরফে রজত। বাল্য সহচরী পদ্মা ছেড়ে রজত যৌবনোন্মেষে পাড়ি জমিয়েচে কলকাতায়। পদ্মার প্রভাবেই এসেচে রজতের জীবনে স্বাধীনতার চেউ যাতে সে শেষে সন্ন্যাসী হ’য়ে বেরিয়ে গেলো সম্পত্তি ছেড়ে। পদ্মা যেন মহাকাশেরই নামাস্তর। তাই এই ভয়ঙ্কর ফেনিলোচ্ছল রূপ সৃষ্টির এক প্রান্ত হ’তে অত্র প্রান্ত পর্যন্ত ছুটে চলেচে ছুঁবার বেগে আর “পৃথিবীর বুকে ভীম বিক্রমে সে আঘাত করিতেছে, বলিতেছে—ভাঙ্, ভাঙ্, ভাঙ্।” এ হ’লো সমাজ-ভাঙনেরই প্রতিক্রম, যাতে ভেঙে যাচ্ছে পল্লী, গুঁড়ো হচ্ছে সংস্কৃতি, উবে যাচ্ছে মধ্যবিত্ত।

তাই দ্বিতীয় স্তরে এসেচে নাগরালির বিলাস। ‘সহচরী’তে কলকাতার যে রূপ ফুটেচে, তাতে লতিকা হয়েছে মিঃ গুপ্তের সহচরী। সে অবিদিত ত্রিদিবের কমরেড হয়েছে। নারীর জীবন-যাত্রা চলেচে সংভরণ বিভাগে কাজ ক’রে।

সমাজ-ভাঙনে এ এক নতুন রূপান্তর। তারপর ‘রাজধানী’র বিলাসে আছে ইঙ্গ-ভারতীয় আভিভাষ্যের ছায়া। এটি পরিচিতি বহন করতে মিসেস ম্যাগহোজার ফিনিশিং স্কুল, অরুণা—মণীশের সংলাপ-আচরণ আর দিল্লীর এ, বি, সি, ডি ঘরের সংস্থান। মাদ্রাসী সৃষ্টি যে শহর তার ভেতর যে রহস্য আছে এখানে তা দেখান হয়েছে। মধ্যবিত্ত বিলাস তাহীতো রূপায়িত হয়েছে : “তং করিয়া জয়ঢাকের শব্দ হইল ; কিংখাবের পর্দা ফাঁক হইয়া সরিয়া গেল। ঘাপর যুগের যমুনার কালো কোমল জল প্রবাহিত হইল ; কদম গাছে গাছে ধারা কদম ফুটিয়া উঠিল”। সমাজ-ভাঙার ইতিহাসে ‘পদধ্বনি’ স্মরণীয়। এ বোমার ‘হিড়িকে যে অপসারণ লীলা চলেছিল, তারি রূপায়ন। এর সঙ্গে তুলনীয় অচিন্ত্যকুমারের ‘যায় যদি যাক’। এর কাহিনীকাল হ’লো ১৯৪২-৪৩। সুপ্রকাশ ও স্মিতার হাব ভাবনিয়ে গল্পায়ন এগিয়েছে। এতে স্মিতা হ’লো গর্ভবতী ও সন্তানের মা। সুনীলা চাইতে সুপ্রকাশকে ; কিন্তু সুপ্রকাশ খুঁজচে স্মিতাকে। নাগরিক সভ্যতার যে চিহ্ন ধরেছে, তা বেশ ফুটেছে : “এই নগরী কত জীবিকার সংস্থান করিয়াছে, উৎসব সভায় কত দীপ জালিয়াছে, আজ তার দুঃসময়ে কাহারও আর তাহা মনে রহিল না ; ব্যাধিগ্রস্তা নটীর মতোই সকলে তাহাকে পরিত্যাগ করিয়া চলিল।” এ-ভাঙনের প্রান্তে এসেছে “পাখির বাসা।” এর পূর্ব নাম “নৌড়” ছিল। দার্জিলিংয়ের “অরুণাচল” বিদ্যালয়ের শিক্ষয়িত্রী অসীমাকে কেন্দ্র করে গড়ে উঠেছে উপস্থাপনটি। অসীমা প্রেমে পড়লো অজিতের সঙ্গে ; পরে তারা মিলনের পথে এগিয়ে এলো। এর সঙ্গে তুলনীয় রাজধানীর বিদ্যালয়টি। এখানে ফুটে উঠেছে মধ্যবিত্ত বিলাস।

সুবোধ বসু স্মরণীয় হ’য়ে রইলেন মধ্যবিত্ত বিলাসে। তাঁর সংবেদনশীল মনে দাগ কেটেছে বস্তুর ব্যক্তিক রূপ ও পল্লীর প্রাকৃতিক পরিবেশ। কিন্তু গোটাটাই রহস্যের মলমে ঢাকা পড়েছে। ফলে, এসেছে এক রকমের অতিপ্রাকৃতের স্পর্শ। এতে বস্তুর রূপই অপরূপ হ’য়ে ধরা দিয়েছে। প্রকৃতির লীলা চাকলাই এখানে বড় কথা। তবে এর জৌলুসটা হ’লো নাগরিক সভ্যতার। এখানে তাই সজ্জিত হয়েছে ওয়ার্ডসওয়ার্থী কল্পনা। কিন্তু বিষয় বস্তুর দিক থেকে এতে নেই বৈচিত্র্য। একই পল্লিবেশ ও নরনারীর সম্পর্ক এখানে মুখ্য হয়ে দেখা দিয়েছে। কাজেই একঘেয়েমি এসেছে অনিবার্য ভাবেই। তবে রহস্যের পলস্তায় ঢাকা পড়েছে বস্তুর রূপরূপান্তর। এজন্তে সুবোধ বসু উল্লেখযোগ্য সংস্কৃতি বিলাসের চিত্রণে।

(৬) জীবনময় রাস

মননের শুদ্ধ জমিতে যিনি মিশিয়েচেন হৃদয়বেগ তিনি হ’লেন জীবনময় রাস। এখানে সংস্কৃতিবিলাস ক্রয়েভীয় মনোবিকলন ও কল্পনাখেয়ালের যৌথ ফল। তাঁর ‘মাদ্রাসের মন’ [১৯৩৭] বাস্তবের পটভূমিকায় একেঁচে চিরন্তন ত্রিভুজ—

শচীন-কমলা-পার্বতী। শচীনের জী কমলা কুন্তুমেনার ভিড়ে হারিয়ে যায় এবং তার স্মৃতিবিলোপ ঘটে। এই সুযোগে শচীন-পার্বতীর আকর্ষণ বেড়ে উঠেছে। কিন্তু মাঝে মাঝে অন্তরায় হয়েছে শচীন-কমলার প্রেমের একনিষ্ঠা। ফলে শচীন দু'লেটে কমলা ও পার্বতী বিন্মুতে। শচীন-পার্বতীর সম্পর্কে চিড় এসেচে কমলার পুন-রাবির্ভাবে। কমলা যেন প্রেমের 'প্রোথিত বীজ' আর পার্বতী এর বিকাশনী 'সৌর কর'। স্বর্ষ ছাড়া বীজ যেমন অন্ধ ভেমনি বীজহীন স্বর্ষ শূন্য। কাজেই দুয়ের যোগে ফুটে ওঠে প্রেমের শতদল। তাই দরকার হয়েছে পার্বতীর। এক রাত্রিই উপযোগী হয়েছে শচীন-কমলার মিলনের জন্তে। এই মূল আখ্যানকে পুষ্ট করেছে আর দুটো উপাখ্যান—এক, মালতী-নন্দলালের সংসার চিত্র ; দুই, সীমা-নিখিলনাথের সম্পর্ক। প্রথমটিতে কমলাই সেতু রচনা করেছে আর দ্বিতীয়ে নিখিলনাথ করেছে বোগসূত্র রচনা সীমা ও কমলার মধ্যে। শুধু তাই নয়, নিখিলনাথ কমলাকে সহায়তা করেছে স্বামী আবিষ্কারে। এ উপজ্ঞাসের বৈশিষ্ট্য হ'লো মনায়নে। মনের গহনে যে আণবিক নৃত্য চলেচে প্রবৃত্তির, তারি স্বরূপ উদ্ঘাটিত হয়েছে এখানে। মায়ী ঘেরা প্রবৃত্তির মর্মে প্রবেশ করেছে মনন আর টেনে বের করেছে ভিতরকার রূপ। কাজেই ছোটখাট আকস্মিকের ক্রটি থাকলেও মনন গম্ভায়নে সরস হয়েছে।

(iv) প্রকৃতি-প্রবাহ

মধ্যবিত্ত বিলাসে সংস্কৃতির ঔজ্জ্বল্য ফুটে উঠেচে আর এ আর্ষত্বিত হয়েছে শহুরে পরিবেশে। বস্ত্ত নাগরালির ইজী করা ভদ্রতার আছে চোখ-খলসানো রূপ। এর চমকে উদ্ভাস্তি আনে। এরি সঙ্গে সঙ্গে চলেচে গ্রামীণ সভ্যতার রূপায়ন, যা এগিয়েচে পল্লীপ্রকৃতির মায়ফতে। সংস্কৃতির জৌলুসে প্রকৃতি উপহার দিয়েচে তার সৌন্দর্য। দুয়েরি ঐক্য অজস্রতার, আর পার্থক্য সৌন্দর্যের রকমফেরে। সংস্কৃতির ভেতর আছে কৃত্রিমতা যা মানুষী সৃষ্টির শ্রেষ্ঠ ফসল ; কিন্তু প্রকৃতির আছে গাছ-পালা-নদী-পর্বত-পশু-পক্ষীর ছন্দাকালি যা বিধাতার সৃষ্টি। শেষেরটিতে আছে আদিমতার গন্ধ আর প্রথমটির অহুজের অহুভূতি। কাঁজেই এ প্রকৃতি জগতের ও বৈশিষ্ট্য উপেক্ষণীয় নয়।

(১) বিভূতি ভূষণ বন্দ্যোপাধ্যায় (১৮৯০—১৯৫০)

এই প্রকৃতিপ্রবাহের প্রধান উৎসাতা যিনি তিনি হ'লেন বিভূতিভূষণ বন্দ্যোপাধ্যায়। শহুরে দেয়ালের বাইরে যে জগৎ আছে, তা মধ্যবিত্ত বিলাসে ছিল অপাংস্তের। অনেক সময় এ প্রকৃতি-জ্ঞান ছিল সংস্কৃতির পক্ষে মারাত্মক, কিন্তু বিভূতিভূষণকে উপহার দিয়ে প্রকৃতি প্রমাণ করেছে যে তার সৌন্দর্য-ভাণ্ডার জীবনায়নে উপেক্ষণীয় নয়। এই যে প্রকৃতির পরিবেশ এখানে আছে আমগাছের ছায়া, বাঁশের

ঝাড়, বকুলের গন্ধ। এখানে মেলে মুক্তির স্বাদ। তাই শহরে মন ছোটো রাবীন্দ্রিক
বলাকার মতো এঁর সন্ধানে। প্রকৃতির পল্লীগম্ভীরে আছে কত না রঙের বাহার। মনকে
দোলা দেয় “পুকুর পাড়ের বগীচলা, আকনক্ষুলের ঝাড়।” এই হ’লো বিভূতিভূষণের
কাব্য বিভূতি, যাতে করে ফুটে উঠেছে প্রকৃতিপূজালুতা। এও একরকমের কল্পনা বিলাস,
যার কেন্দ্র হ’লো পল্লী আর পরিবেশ গাছপালা পশুপাখি। এদের স্বরমূচ্ছনার তাই
বেজেছে একতারার স্বর। প্রকৃতির এই উপাসনা প্রাকৃতিকতার নামাস্তর।
এঁর পরিচয় মেলে ওয়ার্ডসোয়ার্থী কাব্যে। বস্তুত লেখক প্রকৃতি প্রবাহ তট থেকে
দেখেচেন, বা আবর্তিত হয়েছে কখনো মাঠঘাটের দৃশ্যে, কখনো বা পাখির
কাকলিতে। এরা নিষ্পেষিত হয়েছে তাঁর কল্পনাধ্বজে আর বেরিয়েছে রসরূপে।
এই যে রহস্যঘনতা এর সঙ্গে মনীন্দ্রলালী জগতের তুলনা চলে। মনীন্দ্রলালে
যেখানে আছে নাগরালির রহস্য, সেখানে বিভূতিভূষণে পল্লীপ্রকৃতির। এরা দুয়ে
মিলে পূর্ণ করেছে প্রকৃতিবৃত্ত। তাই বিভূতিভূষণী জগৎ জীবনানন্দী নির্জনতায়
সরস হয়েছে—এখানে “অস্ত্রের ঝঙ্কনা নেই, বান-যন্ত্র-মুখরিত নাগরিক জনতার
শ্রোত নেই”।

বিভূতিভূষণের মূল মন্ত্রকে কেন্দ্র করে তাঁর রচনাকে ওট শ্রেণীতে ভাগ
করা যায়—প্রকৃতিপূজালুতা, মানবায়ন ও অধ্যায়ন। প্রকৃতির ভেতর মিশেছে
মামুষ ও অতিপ্রাকৃত। তাই মানসবিবর্তনে তিনি এগিয়েচেন প্রকৃতি থেকে মানুষে
আর মানুষ থেকে অতিপ্রাকৃতে। কাজেই তাঁর মধ্যে যা ছিল বীজরূপে স্তম্ভ, তাই
বেড়ে মহীৰূপে পেরেছে পরিণতি। বস্তুত অস্তিত্বাত্তির স্বরূপও তাই। প্রথম
স্তরে প্রাকৃতিকতা এসেছে “পথের পাঁচালী” [১৯২৯], “অপরাধিত” [১ম-২য় খণ্ড
-১১৩২], “দৃষ্টিপ্রদীপ” [১৯৩৫] ও “আরণ্যক”—এ [১৯৩৯]। এরপর প্রাকৃতিকতা
মোড় ফিরেছে মানবায়নে। কিন্তু এ আবার শেষের দিকে মাথা চাড়া দিয়েছে,
যার পরিচিতি বহন করছে “অধৈর্যল” [১৯৪৭] ও “ইহামতী” [১৯৫০]। এরা
পূর্বসারারই অমূর্বতন, যাতে নতুনত্বের তেমন কিছু চোখে পড়েনা। “পথের পাঁচালী”
বিভূতিভূষণী বিভূতি নিয়ে হাজির হয়েছে আত্মজৈবনিক ঢঙে। পথই যেন নিজের
পাঁচালী নিজে আউড়ে যাচ্ছে কখনো “আম আঁটির ভেঁপুতে”, কখনো “উড়ো
পায়রার” পাখা ঝটপটে। শুধু তাই নয়, নিশ্চিন্তপুরের চিস্তাহীনতার অপু ও তুর্গার
জীবন বেড়ে উঠেছে। লতাগুচ্ছ, বাঁশঝাড়ই পাগন করেছে তাদের, যেমন করেছে
ওয়ার্ডসোয়ার্থের ‘মুসি’কে। প্রকৃতি এখানে বাস্তব যেমন বর্তমান পরিবেশে তেমন
পুরনো ঐতিহ্যের যাজ্ঞিককতায়ও। ফলে মানুষ ও প্রকৃতির বোধ প্রভাবে রূপান্তরিত
হয়েছে অপূর্ণ জীবন। অপূর্ণ এক অপূর্ণ সৃষ্টি। একে নিয়ে গেছে ভাগ্য বিধাতা
দেখপরিচয়, কখনো কালীতে, কখনো মনসাপোতায়, কখনো বা চাঁপদানিতে।
নারীসাহচর্য এসেছে অপর্ণা ও লীলার মারফতে। জীবনের ঘূর্ণি তাকে কতই না
আঘাত করেছে, কিন্তু তবু নিরন্তর করতে পারেনি তার অদম্য উৎসাহকে। প্রাণের

জয়ই ঘোষিত হয়েছে কারণ সে “অপরাজিত”। এ হ’লো “পথের পাঁচালীর”ই উপসংহার। অপু হয়েছে অপূর্ব কাল-আবর্তনে। জীব মৃত্যুর পর গুত্র কাজলকে প্রাকৃতিক পরিবেশে মাহুষ করবার চেষ্টা করেছে সে, কিন্তু এ প্রচেষ্টা সার্থক হয়নি। কালায়নের ধর্মই পরিবর্তন। ব্যাধার দ্রাবক রসে সঞ্জীবিত হয়েছে গল্পায়ন ও চরিত্রায়ন। এখানে বিভূতিভূষণ দিয়েছেন নিজেকে উজাড় ক’রে। তাইতো সৃষ্টি হয়েছে সার্থক। প্রকৃতি-পরিবেশই এখানে মুখ্য। এতে যে আত্মনিকতা আছে, তার সন্ধকে তিনি নিজেই লিখেছেন—“এমন একটি দিনও যায়নি যখন আমি এ বইখানির কথা না ভেবেচি—বিভিন্ন ঘটনা, বিভিন্ন চরিত্র, বিভিন্ন মনোভাব।... অপু, দুর্গা, পটু, সর্বজয়া, হরিহর, রাহুদি এদের চিন্তার কাটিয়েচি। এরা সকলেই কল্পনা সৃষ্ট আণী।” এরপর “দুষ্টিপ্রদীপে” ফুটেচে দার্জিলিংএর শৈলশ্রেণী ও চা-বাগানের দৃশ্য। এখানে প্রকৃতি ও নায়ক কিছুটা মুখর হয়েছে জনকোলাহলে। জিতু তাই নিছক উদাসী নয়। নিশ্চিন্তপুরের স্নিগ্ধতা এখানে রূপান্তরিত হয়েছে চোখ ঝলসানো ছাতিতে। মালতীর চিন্তাই বেশি ক’রে উষ্মগ এনেচে জিতুর জীবনে। তাহলেও ‘সুদূরের পিয়ালীর ঘর-ভাঙানিয়া’ সুরই বেজেচে শেষকালে। এরপর প্রকৃতি নিজেই তৈরি করেছে তার পরিবেশ ‘আরুণ্যক’-এ, যেখানে প্রকৃতিই মুখ্য আর মাহুষ গোণ। বনানীর সৌন্দর্য জ্যোৎস্নালোকে যে কত রমনীয় হ’তে পারে এখানে আছে তারি পরিচয়। প্রাকৃতিকতার মাহুষও হয়েছে বস্ত্র। রাসবিহারী সিংহ ও নন্দলাল ওঝা পণ্ডুরই নামান্তর। এদের নেই নিদর্শতার ইঙ্গীতের রূপ। এখানকার মহাজন খাওতাল সাহেব প্রকৃতির প্রভাবে আপনভোলা। এ-ছাড়া আছে রাজু পাঁড়ে, জয়পাল কুমার, কুণ্ডা রাজপুতানী। এসব নিয়ে অরুণ্যাই যেন কথা কইচে।

কালায়নে এই প্রাকৃতিকতা রূপান্তরিত হয়েছে মানবায়নে। মাহুষ এসে হাজির হয়েছে প্রকৃতির পল্লী পরিবেশে। এরি পরিচায়ক হ’লো “আদর্শ হিন্দু হোটেল” [১৯৪০], “বিপিনের সংসার” [১৯৪১], “ছই বাড়ী” [১৯৪১], “অনুবর্তন” [১৯৪২] ও “কেদার রাজা” [১৯৪৫]। গগল ডেউ এসে লেগেচে “আদর্শ হিন্দু হোটেল”। হাজারি ঠাকুরের জীবনকাহিনী ফুটেচে বাঁশের ঝরঝরে, নদীর তরতরে ও আগাছার দোলনে। সামান্ত ঠাকুরের জীবন এখানকার উপজীব্য। সঙ্গে সঙ্গে বেজেচে একতারার উদাসকরা সুর। “বিপিনের সংসার”-এ প্রেমের আমদানি হয়েছে মার্জিত রুচিবোধে। বিপিন-মানী-শান্তি ত্রিবেণীর বাকে বাকে যে কাঁপন লেগেচে তাতে সরলতাই চোখে পড়ে। মনস্তত্ত্বের গহনে বাননি লেখক। সামান্ত ঘটনার রূপায়নে দেখা যায় নারী হৃদয়ের দোলাও। তাই বীণা-পটল লীলার শোনা যায় প্রেমের তবু পদধ্বনি। এ-ছাড়া আছে বিনোদ-কামিনী স্মৃতি-রোমহন। সবি মিলে ফুটেচে মাহুষী চৈতন্য, বা এগিয়ে এসেচে বাস্তবের ‘অনুবর্তন’-এ। এর উপজীব্য হ’লো ইন্সুল ও শিক্ষক-জীবন। শিক্ষার ভিত্তে জমেচে যে অশ্রু,

তা ভেঙে পড়েছে শিক্ষকতায়। তাই শিক্ষকতা দেখা দিয়েছে অমূল্যবর্তনে। একই জিনিষেরই পুনরাবৃত্তি চলেছে শিক্ষণে ও জীবিকায়। ‘ছুইবাড়ী’ ও ‘কেদার রাজা’র মৌলিকতার ভেতন কোন পরিচয় নেই। এর পরে এসেছে অধ্যাত্মায়ন, যার প্রকাশ ‘দেবদান’-এ [১৯৪৪]। অতিপ্রাকৃতের স্পর্শ আছে এখানে। ‘পথের পাঁচালী’র বাউলের একতারা এখানে হয়েছে পরলোকের শত তারা। আধুনিক সংশ্লীষ বিকল্পে এ যেন অধ্যাত্মায়নের জেহাদ। লেখক তাদের সম্বন্ধে যেন বলতে চেয়েছেন : “দেখুক এসে অবিশ্বাসী আমার মায়ের রূপটি কিবা, চরণে তার লুটায় কিনা লক্ষ চাঁদের রোপ্য বিভা।” আধ্যাত্মিক মার্গ দেখা দিয়েছে যতীনের মৃত্যুর পর। যতীনের সঙ্গে বাল্য বান্ধবী পুষ্পের চলেছে জীবনযাত্রা। যতীনের দৃষ্টিশক্তি খুলে গেছে আর সে দেখতে স্ত্রী আশালতার প্রেম বিলাস। আশালতা মার খেয়েছে উপপতি নেতা’র কাছে। যতীনও হুঃখ পায় এ মারপিটে। তাই পরলোক যেন ইহলোকেরই নামাস্তর—এদের পার্থক্য হ’লো প্রণয়ের হুম্মায়নে। এ এক নতুন আঙ্গিক। এই স্বর্গলোকের যিনি দেবতা তারি রূপায়ন ফুটেছে পুষ্প’র দৃষ্টিতে : “এই বিখজগৎ ওয় স্বপ্ন—উনি ঘুম ভেঙে জেগে উঠ’লে জগৎ স্বপ্ন লয় হয়ে যাবে যে। উনিই বিশ্বের আদি কারণ—সচ্চিদানন্দ ব্রহ্ম।” ‘দেবদান’ দেবায়নের বাহন হ’লেও, এতে মর্ত্য রসিকের ‘রস’রূপ মেলে না। অর্থাৎ আধ্যাত্মিক বিশ্বাস যতই থাক না কেন, এখানে নেই সাহিত্যিকের সে-পরিমাণ রসায়ন। তাই ‘পথের পাঁচালী’র তুলনায় এর রস একটু ফিকে।

বিভূতিভূষণ প্রকৃতি, মানুষ্য ও দেবতার গঙ্গোত্রী হ’লেও, প্রাকৃতিকতার তাঁর যেমন দক্ষতা ফুটেছে অল্প ছোটো খায়র তেমন হয়নি। অবিশ্বি যেখানে প্রকৃতি এনেছে তার পুষ্পমাল্য, সেখানেই সাফল্য এসেছে মানবায়নে এবং দেবায়নেও। প্রকৃতি-পূজালুতার এসেছে যে উপলব্ধি তাতে বাসা বেঁধেছে কত না অমূল্য। এর দোলনে তাই দেখা যায়—

বারাকপুরের বনে

ঘেঁটুর গন্ধে বায়ু হ’ল মহর ;

ধরে ধরে ফোটা ওড়কলমির ফুল,

ঝাঁকে ঝাঁকে ওড়া নামহীন কত পাখী।

এখানে রহস্তের ইঙ্গলোক ইশারা জানায়। ‘শ্রীকান্ত’র বাউলই এখানে প্রকৃতির রঙে রঙ। যে-স্বর এখানেই ধরেছে কায়, তা ঝোপে ঝাড়ে জঙ্গলে আনে বুনো হাওয়ার মাতন। এতে মন হয় উদাসী, উড়ে যেতে চায় দিগন্ত পিয়ারী মাঠে। পল্লী প্রকৃতির এ রূপায়নে স্রবণীয় বিভূতিভূষণ। তাঁর হৃদয়াবেগের দোলন চারিধারে দিয়েছেন তিনি পার্থক্য চিন্তেও যার জন্তে তাঁর রচনা হয়েছে ‘সহৃদয় সংবাদী’। এতে আছে সহ্যকার বৈশিষ্ট্য ও চমক।

(২) প্রমথনাথ বিশী (১৯০২—)

সাহিত্যায়ন এগিয়েচে প্রাণন ও মননের ছোটো ডানায়। কখনো একের অভিব্যক্তি, কখনো অন্যটির। বিভূতিভূষণে যেখানে প্রাণলীলার চঞ্চলতা, সেখানে প্রমথনাথ বিশী এনেচেন মননের স্নানিয়ন্ত্রণ। বাস্তব অভিজ্ঞতায় বেজেচে তীব্রতার স্রব আর কেঁপে উঠেচে মননের তন্ত্রীগুলি। তবে নিছক মননে যে ভূপ্তি নেই, সে-সম্বন্ধে লেখক সচেতন। কাজেই ব্যঙ্গরসিকের যে-ভূমিকা তিনি নিজেই গ্রহণ করেচেন ছোট গল্পে, উপন্যাসে সে-আসন দিয়েচেন প্রকৃতিকে। ফলে প্রকৃতি দেখা দিয়েচে এক হিংস্র ক্রুর জীব হিসেবে, যা নিয়তিরই রকমফের। বস্তুত এখানে প্রকৃতিবাদ নিয়তিবাদেই নামান্তর। এরি লীলা বিস্তৃত হয়েছে পূর্ব ও পশ্চিম বাংলার বা রূপায়িত হয়েছে পদ্মা ও কোপবতীর প্রবাহে। বস্তুত এ-ছবি বিন্দুকে কেন্দ্র করে আবর্তিত হয়েছে মানুষী প্রবাস, যা পদে পদে বিশ্বসঙ্কলতার দিকে এগিয়ে এসেচে ছনিবার বেগে। এই যে কঠোর ঔদাসীন্য এ স্বরণ করিয়ে দেয় Thomas Hardyর *Egdon Heath*কে। উভয়েই দেখেচেন প্রকৃতিকে ধ্বংসশীলরূপে। এ মানুষের দিকে তাকায় না, শুধু তাকে নিয়ে চলে বিনুপ্তির কারাগারে। এ দিক থেকে প্রমথ বিশী সত্যি একক, তাঁর কোন জুড়ি নেই বাংলা সাহিত্যে। প্রকৃতি এখানে ব্যঙ্গ রসিক, সে ব্যঙ্গ করে চলেচে মানুষের স্রব হুঃখ। এ যেন ব্রহ্মার হাসি। এই যে অসুখ এ ভাবানুভূতিই উণ্টো পিঠ। কলন-খেয়াল বা খেয়েচে অভিজ্ঞতার কাছে আর জন্ম দিয়েচে ব্যঙ্গের। কাজেই লেখক আর প্রকৃতি এখানে হরিহর আত্মা—হুঃজনেই ব্যঙ্গ রসিক।

প্রমথ বিশীর উপত্যাসে প্রকৃতির পরিহাসই মুখ্য, মানুষী আবেগ গোণ। প্রকৃতি এখানে একটি স্বতন্ত্র চরিত্রের মর্যাদায় প্রতিষ্ঠিত হয়েছে। আর খেলা করচে মানুষের সঙ্গে। “দেশের শত্রু” বাদে এ ধারার বাহক হ’লো “পদ্মা” [১৯৩৫], “জোড়াদিঘীর চৌধুরী পরিবার” [১৯৩৮], “অশ্বখের অভিশাপ” “চলন বিল” ও “কোপবতী” [১৯৪১]। ব্যঙ্গ নিয়ে আরম্ভ হয়েছে ‘পদ্মা’—“উপত্যাসথানা ঘুঘু আর ভূমিকাটা ঘুঘি”। গল্পায়নে বিনয় আকৃষ্ট হয়েছে কঙ্কণের দিকে কিন্তু পরে তাকে যেতে হয়েছে চরচিলমারী ছেড়ে কলকাতায়। এখানে পাকুলের চুষকে সে টান অমুভব করেছে। পরে ত্রিভুজের আকর্ষণ-বিকর্ষণ চলেচে। কঙ্কণ আসন্নপ্রসব শুনে তার ঝাপ তারণ দাস পদ্মায় ঝাঁপ দিয়েচে। এদিকে বিনয় বিষে করেছে পাকুলকে। ফলে কঙ্কণ বিদায় নিয়েচে জাতককে রেখে। বিনয়ের বুকে তাই আঁকা রইল ছুটি ক্ষতচিহ্ন—তার কাছে “কঙ্কণ নববর্ষার পূরবৈষ্ণব বাতাস, পাকুল প্রথম ফাল্গুনে দক্ষিণের হাওয়া”। ‘পদ্মাগর্ভে’ নাটকের যবনিকা পতন হয়েছে। এখানে পদ্মার তাত্ত্বিক মূর্তি ভয়াল রূপে দেখা দিয়েচে, “সেন অসুর বধের অব্যবহিতপূর্ব চণ্ডী”। শোকান্তিকা তাই মর্যাস্তিক। ‘জোড়াদিঘীর চৌধুরী পরিবার’ ফুটেচে সাতটি

অধ্যায়ে। এখানে উদয়নারায়ণ, দর্পনারায়ণ, পরশুপ, ইন্দ্ৰাণী, বনমালা যেন প্রকৃতির খেলার পুতুল। মানুষের নিজস্ব কোন সত্তা নেই। সব ঘিরে বিরাজ করছে ‘মেয়ে জামাইয়ের দহ’ ও ‘রক্তদহ’। এ পরিবেশ এক জটিল জালের অকটোপাসে বেঁধেছে চৌধুরীদের পুরুষকারকে। নকসা যেমন ফুটেছে তেমন হয়নি চরিত্র বিকাশ। বর্ণিততার ঝলকানিই এখানে মুখ্য, যাতে ব্যাহত হয়েছে গল্পায়নের সাবলীল গতি। পলাশীর বর্ণনা চমৎকার হয়েছে। গোটা চৌধুরী পরিবারের ইতিহাস বর্ণিত হয়েছে উপশ্রাস ত্রয়ীতে, যার প্রথম পর্ব হ’লো ‘জোড়াদীঘির চৌধুরী পরিবার’। এর দ্বিতীয় পর্বে এসেছে ‘অখণ্ডের অভিলাপ’। এর “মানব নায়ক জোড়া দীঘির সর্বজন, ‘অন্তরায়ক এক প্রাচীন অখণ্ড বৃক্ষ’”। এ গাছটিকে কাটার জন্তেই একটি গ্রাম উজাড় হ’য়ে গেছে। এর কারণ এই যে, মানুষ ও প্রকৃতি মিলেই “এক অখণ্ড সত্তা,” যার এক স্থানে আঘাত লাগলে, “অন্তর ও ব্যথা লাগে”। অখণ্ডগাছ কাটা নিয়ে ছুই পরিবারের মধ্যে খুনোখুনি চললো আর এলো মামলা নবীননারায়ণ ও কীর্তিনারায়ণকে নিয়ে। এ সব সংঘাতের আঘাতে জোড়াদীঘি ধ্বংস হ’লো আর আশ্রয় দিলো পেচক বাহুড়ের। তাই দশ বছরে দেখা গেলো, “চৌধুরীগণ একদা যে আঘাতের সৃষ্টি করিয়াছিল, মানব জীবন স্রোতে তাহা তেমনি ভাবে মিশিয়া গিয়াছে”। তাই তৃতীয় পর্বে এলো ‘চলন বিল’ যা স্মরণীয় হয়েছে সাধু ও কথ্য ভাষার সুগল ব্যবহারে। সাধু ভাষায় এসেছে মহুরতা আর কথ্য ভাষায় তরতরে চটুলতা। চলন বিলই নায়ক, যে তাত্ত্বিক সাধনায় “নদনদীর পঞ্চমুণ্ডী আপনে উপবিষ্ট”। সে যদিও মানব সংসারের ভিতর, তবুও যেন এর বাইরে, যেন “মৃত দেহের উপরে বসিয়া জীবনের সাধনায় নিরত”। দর্পনারায়ণ ও দীপ্তিনারায়ণ ধুলোউড়ির কুঠিতে বাস করছে। তাদের ঘিরে ঘটনার স্রোত আবর্তিত হয়েছে। বজ্রার শেষ কালে সব ভাসিয়ে নিয়ে গেছে। একে লক্ষ্য করে মোহন তাই বলেছে : “ভগবান, নিরতি, অদৃষ্ট, শরতান তোমাকে কি নামে ডাকিব জানি না, কেবল জিজ্ঞাসা করিতে চাই মানুষের জীবন লইয়া তোমার এই নিষ্ঠুর পরিহাস কেন?” মানুষী প্রস্নিগতার দোলায় তাই আসে Hardy-র উক্তি “Thus the President of the Immortals ended his sport with Tess”। এখানে তীরন্দাজের তীরে লেখক নিজেই ক্ষত-বিক্ষত হয়েছেন। তাই ব্যঙ্গ পরিণত হয়েছে আত্মকল্পনার।

‘কোণবতী’তে “কোপাই কাহিনীর নায়িকা—কিবা নায়িকাদের অন্ততরা।” ফুল্লরায় সঙ্গে বিমলের বিয়ে হয়েছে তালবনীতে। কোপাই বিচ্ছেদ করেছে তালবনীকে ডাঙাপাড়া থেকে। ফুল্লরায় ঐতিহাসিকরূপে দেখা দিয়েছে কোণবতী। ফলে বিমলের হয়েছে সলিল-সমাধি কোপাইয়ের বানে। তার চলন হয়েছে “বস্ত্রচালিত”। এই যে দুর্নিবার রহস্যের মায়িক টান এতেই ফুটেছে নিয়তির ক্রুরতা ও শোকাভিকার অনিবার্যতা। তাই তো “রহস্যময়ী, ছলনাময়ী, হিংসাময়ী, এই নাগিনী কোপাই, কোণবতী—তার নিজের যেমন স্মৃতি ছুঁতে নাই—তেমনি অপরের স্মৃতিহরণের

প্রতিও সে উপেক্ষাময়ী”। বিমলের মহাপ্রস্থানে ও ফুল্লরার নলহাটা গমনে মিতন [বিমলের চাকর] প’ড়ে রইল নিঃসঙ্গতায়। তার দশা Eugene O’neill এর Lavinia [Morning Becomes Electra] র মতো : “অন্ধ মিতন একাকী অন্ধ অদৃষ্টের সঙ্গে মুখোমুখী হইয়া সারাদিন বসিয়া থাকে। সারাদিন, সারারাত্রি”।

প্রমথ বিনীত উপস্থাসে ফুটেচে প্রকৃতি ও মানুষের বৈতলীলা, যাতে প্রকৃতি নিয়তি রূপিণী আর মানুষ তার খেলায় পুতুল। এদিকটা বাংলা সাহিত্যে এনেচেন বলে তিনি প্রশংসার্হ, যদিও গল্পায়ন ও চরিত্রায়ন তেমন উৎসাহ নি সব জায়গায়। এ পরি-কল্পনায় আছে মৌলিকতার ছাপ। নাটকে যেমন তিনি G. B. S.-শিষ্য, উপস্থাসে তেমনি তিনি Hardyর ছাত্র। তবে ভাবায়নে কুস্তিলকতা থাকলেও, রূপায়নে আছে স্বকীয়তা, যা ফুটেচে দেশজ রঙে, বর্ণনার নকসাকাটার। এদিক থেকে তিনি পথিকৃৎ নিশ্চয়ই।

(৩) জগদীশ গুপ্ত

প্রকৃতির অখণ্ড সত্যায় স্থান পেয়েচে মানুষও। এরি আছে দুটো দিক—এক, উজ্জল কোণ; দুই অন্ধকার কক্ষ। এই আঁধার থেকে অতিপ্রাকৃতের প্রকৃতি হিংস্র-তার বেরিয়ে পড়ে উজ্জল কক্ষে শিকারের জন্তে। এর প্রভাব খুবই সক্রিয় এবং রূপ এতই ভয়াল যে মানুষ তার কাছে ক্রৌড়নক বই নয়। তাই প্রমথ বিনী প্রকৃতির অন্তরে যেখানে দেখেচেন অতিপ্রাকৃতের লীলা, সেখানে জগদীশ গুপ্ত মানুষের ভিতরেই এর সন্ধান পেয়েচেন। এও প্রকৃতির, নামাস্তর, যেহেতু এ অতিপ্রাকৃতেরই প্রকৃতি। ফলে করুণ রস এখানে উপচে পড়েচে। সভ্যতা বিস্তারে মানুষী অতিপ্রাকৃতের যে নিরঙ্কুশ বিহার সম্ভব হয়েছে, তাই জগদীশ গুপ্ত খয়েরচেন তাঁর লেখায়। ফলে ফ্রায়ডীয় অটোভক্তের হয়েছে মর্ত্য-পরিক্রমা। যুগ-যন্ত্রণাই তাঁর কলমে ফুটে উঠেচে। এ হ’লো চতুর জগতেরই লীলা, যাতে নিয়তিরূপে চতুরালিই সমাদীন। এতে খয়েরেচ মানবতার ক্রন্দন—কেমন বেন নির্ভরতা মাথা চাড়া দিয়ে উঠেচে। তাই একঘেরেমিতে রচনা তেমন এগোয়নি। লেখকের ‘অসাধু সিদ্ধার্থ’ সাধুভাষায় লেখা। সিদ্ধার্থ দেনার দায়ে মরতে চেয়েছিলো কিন্তু ফিরে এলো রজত ও অজরাকে দেখে। তারপর অজরার প্রেমে জীবন হারাল। এর জায়গা কিন্তু দখল করলো নটবর, সে অজরার প্রেম নিয়ে হিনিমিনি খেললো। বিয়ে ঠিক হওয়ার পর মাতামহ কাশীনাথ এলো আশীর্বাদ করতে আর টের পেল যে নটবর সিদ্ধার্থ নয়। এতে নিশেষণই চোখে পড়ে। একদিকে সয়তানি, অজ্ঞ দিকে করুণা। এরি পরিচরে ফুটে উঠেচে গোয়েন্দাগিয়ার চমক। ফলে শোকাভিকার জায়গায় মাথা তুলেচে করুণ রসের ভিমান। যুগধর্মচিহ্নে ‘সুতিনী’ ও ‘যধাক্রমে’ [১৯৩৩] স্মরণীয়। শেষেরটিতে দীনবন্ধু ও বোর সাবিত্রীর হুংলীলাই লক্ষণীয়। দীনবন্ধুকে ঠাঠিয়ে ধৃত লোকেস্টা টংকা-পয়সা নিতে লাগলো আর এদিকে

সাক্ষী নির্ধাতিত হইতে বস্তুরাতিতে। নিরতিত খেরালে এরা সবাই ছলচে। এই নিরতিবাদ্ অতিপ্রাকৃতের নামান্তর, যা চলেচে মানুষী খুঁটিমির মারকতে। এর চিহ্নলত তাই হইতে উপভোগ্য।

(৪) সরোজকুমার রায়চৌধুরী (১৯৩০-)

প্রকৃতির এক একটি স্তরে এক একজন কৃতিত্ব দেখিয়েছেন। বিহুতিভূষণে বেথানে আছে প্রকৃতির রহস্য, প্রথমনাথে অতিপ্রাকৃতের পরিহাস, জগদীশ গুপ্তে অতি-প্রাকৃতের চতুরালি, সেখানে সরোজকুমার রায়চৌধুরী এনেছেন প্রকৃতির বাস্তবতা। এই যে বাস্তবতা এ পল্লীকেন্দ্রিক, যদিও শহরমুখো এর দৃষ্টি। আর এতে মিশেচে মানুষী সত্যের আঞ্চলিক প্রবাহ। প্রকৃতির হইতে এখানে মানুষী রূপান্তর। এও প্রকৃতিরই জয়গান, যেহেতু গ্রামীণ সভ্যতা উঠেচে এর উপর। তাই সরোজকুমারে ধরা পড়ে দেশকালের সমসাময়িকতা। বস্তুত দেশ নিয়ে পল্লীকা-নিরীকার পর তিনি এগিয়েছেন কালাঙ্কে। দেশ একটু সসীম, যা কেবল কালারনেই পৌছুতে পারে অসীমে। ফলে তাঁর মানস বিবর্তনে ফুটে উঠেচে তিনটি বিশেষ ধারা—সাংবাদিকতা, পল্লীবৃত্ত ও কালায়ন। রাজনীতির ডানায় এসেচে কোটিল্যায়ন বার ভিত্তি দেশজ। পল্লীবৃত্তে ধরা পড়েচে বৈকুণ্ঠায়ন ও ঘরোয়া চিত্র আর কালারনে সমাজ ভাঙনের চিহ্ন সুপরি-ফুট। সাংবাদিক কি করে সাহিত্যিক হ'তে পারেন তারি পরিচায়ক হ'লেন সরোজকুমার। রাজনীতিক হ'য়েও ইনি এর ঘূর্ণিঝড়ে ভারসাম্য বজায় রাখতে পেরে-ছেন। তাইতো সাহিত্য দিয়েচে এর গলায় জয়মালা। কাজেই দেশকাল পেরোনেই ফুটেচে এর প্রতিভার ঝলমলানি, বাস্তবের কবিত্ব।

প্রথম স্তরে আছে কোটিল্যায়ন, যা রাজনীতিরই নামান্তর। এখানে দেখা যায় সাংবাদিকের আবির্ভাবও। সমসাময়িক ঘটনার জেঞ্জাই চোখে পড়ে। রাজনীতি তৎকালীন যুগে যে আলোড়ন সৃষ্টি করেছিল, এখানে আছে তারি পরিচয়। এখানে যেমন আছে সাংবাদিকতা তেমনি সাহিত্যায়নও। বস্তুত সাংবাদ ও সাহিত্যের পার্থক্য ধরা পড়ে এদের রচয়িতার দৃষ্টিভঙ্গিতে। সাংবাদিক সমসাময়িক ঘটনার জেঙ্গে ওঠেন আর করেন তার রূপায়ন। অল্প দিকে সাহিত্যিক রসসৃষ্টির উদ্দেশ্যে করেন ঘটনার প্রকাশ। এই উদ্দেশ্য নিয়েই পারস্পরিক বৈশিষ্ট্য গড়ে ওঠে। এ পর্বে দেখা যায় 'বন্ধনী' [১৯৩০], 'শৃঙ্খল' [১৯৩২] ও 'হংস বলাকা'। বস্তুত এখানে যে সাংবাদিকতা এসেচে তার এক বাহ রাজনীতি অল্প বাহ জীবিকায়ন। 'বন্ধনী'র আবহাওয়া রাজ-নীতিক, বার রূপায়ন দেখা যায় মক্ষিরানী ও বিপ্লবী দলের মারকতে। পরে বিপ্লবী রূপান্তরিত হইতে প্রেমিকে আর মক্ষিরানী বিয়ে করিতে সহকর্মী সমীরণকে। এর তিনটি পর্ব—বন্ধনী, নিশিভোর ও স্বর্ঘমুখী। এদের 'নিশিভোর' হ'য়েচে প্রেমের স্মরণে। স্বর্ঘমুখী-পর্বে সমীরণ দেশের ডাকে ছেড়েচে স্ত্রী মক্ষিরানী ও পুত্র অপেক্ষকে।

একদম নারীর সূতাকে অস্বীকার করা যায় না। অর্থাৎ নারীর বদিও কিয়ৎ "নারীর দ্বারা পুরুষের ধনকে বোঝনা" করে, তবুও শেষে বাঁধা পড়তে যবের আকর্ষণে। অল্প দিকে সমীরণের কানে বাজলো সমুদ্রের "স্পষ্ট অমোঘ আছান" আর সে ছাড়লো ঘরবাড়ি। এ হ'লো "ঝড়ের রাজের হাদর-ভিমি সফল সমুদ্র।" 'শৃঙ্খল'-এর উপ-জীব্য হ'লো বিশ্বের জীবন-কাহিনী। বিশ্বের আঘাত পেয়েচে কুসংস্কার ও আদালতের মাধ্যমে। তার স্ত্রী অমলা মারা যায় আর গ্রামস্থ লোকে তোলে হৈ চৈ। ফলে বিশ্বের জেল হ'লো; বাতে সে একদম ভেঙে পড়লো। এতে বেজেচে শৃঙ্খল-ঝড় আর বিদ্রোহের সুর। রাজনীতির পরে এসেচে সংবাদপত্রের জগৎ। 'হংস-বলাক'র 'সুদর্শন' পত্রিকার মারফতে এসেচে সুকুমারের জীবিকায়ন। এর ভিত্তি অভিজ্ঞতা এনেচে বাস্তবের সুর ও রূপ। তাই সুকুমার-মণিমালায় বোন মিলনে এসেচে যে নব-জাতক, তাকে উদ্দেশ্য করে লেখক পাঠিয়েচেন বাণীদূত : "আমার মতো এমনি লক্ষ লক্ষ ছেলে লক্ষ্যহারা যুগছে। আমরা যেন একটি বিপুল হংসবলাক। চলোছ মানসসমুদ্রের দিকে, ছত্তর মরুভূমি পার হ'য়ে, আকাশ আচ্ছন্ন ক'রে।" এতে একদিকে যেমন বর্তমান জগতের লক্ষ্যহারা গতি স্মরণীয়, তেমনি সাংবাদিকতার নতুন পথ-খোঁজাও লক্ষ্যীয়। এ চলেচে খেরালী কলনার বাস্তবতার দিকে।

এই বাস্তবায়ন এসেচে দেশ পেরিয়ে দেশজ বৈষ্ণবায়নে। এখানে তাই ফুটেচে আঞ্চলিক রঙ, যা স্মরণে আনে শৈলজা-তারাপ্রসাদের গায়ন। বৈষ্ণব সমাজের ঘরোয়ারূপে তাই এসেচে উপভাসত্রয়ী—'ময়ূরাক্ষী', 'গৃহকপোতী' ও 'সোমলতা' [১৯৩৮]। এ-ছাড়া আছে গণজ অগ্রগতির সাক্ষ্য 'পাহুনিবাস'-এ [১৯৩৫]। এখানে "ভেরো নবর মের" একটি চরিত্রের ভূমিকার দাঁড়িয়েচে। তপন শ্রামলীকে পড়ায়। এই মেরে এসেচে আরো অনেকে—অবিনাশ, বিলাস প্রভৃতি। পরে দেখা যায় তপন-শ্রামলীর অমুরক্তি। পাহুনিবাস চলেচে ছয়ছাড়াদের আশ্রয় দানে। এতে সমাজ-ভাঙনের ছাপ সুপরিস্ফুট। শহরমুখো দৃষ্টি থাকলেও, এর পটভূমিকা রয়ে গেছে পল্লী। তাই 'ময়ূরাক্ষী' এসেচে অনিবার্য ভাবে। উপভাসত্রয়ীর এ প্রথম পর্ব। তবে একক ও সম্মেলক ভাবেও এর উপলব্ধি সম্ভব। এখানে লেখক হয়েচেন সাহিত্যিক। বৈষ্ণব সমাজের চিত্রণে শরৎচন্দ্র, তারাপ্রসাদ স্মরণীয়, যেমন সরোজকুমার। এতে নেই কোন মৌলিক আবিষ্কারের চমক। বিনোদিনী হারাণ মণ্ডলের দ্বিতীয় পক্ষের স্ত্রী। সে মিথ্যা অপবাদে জন্মে স্বামী হারাণ ও সন্তান-হাবলাও মেনীকে ছেড়ে চ'লে গেলো। এতে হারাণের কোন দোষ নেই, বিনোদিনীর কোন ক্ষোভ নেই, বেহেতু "সমাজের মধ্যে ব্যক্তি অসহায়।" এক করুণ রসে হৃদয় আতুত হয়। বৈষ্ণব সমাজ ও আখড়া চিত্রণে এগিয়েচে রসময়, গৌরহরি ও ললিতার মারফতে। পল্লীরাণী প্রকাশ পেয়েচে গ্রামীণ বুদ্ধি-নাট্যমোহে : "বাঙ. লো. রানী দোদো পানি"। হারাণ-বিনোদিনী-মামুদী সত্তা প্রকৃতির সঙ্গে যেভাবে মিথালি করেছে তার পরিচায়ক হ'লো রাক্ষসীময়ূর : "ময়ূরাক্ষী চলে. ব'য়ে। একদিকে ধু ধু করচে বাচলুর। কত পাখীর

পায়ের দাগ তার উপর বিচ্ছিন্ন আল্পনা কেটে গেছে। ছাট পাখীর নিগূঢ় বিরহ-মিলন কথার এই নীরব সাক্ষী কারও চোখে পড়ে না।” এর পরে ‘গৃহ কপোতী’তে বিনোদিনী হয়েছে রক্ষণশীল। তার মধ্যে নেই ইন্সপেক্টর নোয়ার বিজোহ, রবীন্দ্রনাথের বিনোদিনীর সমাজ-ভাঙার রূপ। সরোজকুমারের বিনোদিনী গৃহকপোতী—তাই সে ফিরে এসেচে রসময়-ললিতা বৈরাগীর আখড়ার। পরে কিন্তু সে এলো বাপের বাড়িতে মা ও ভাই নিতাইপদ’র অমুরোখে। গৃহকপোতী হলেও বিনোদিনী পেয়েচে মুক্তির স্বাদ বৈষ্ণব আখড়ার। এরপর ‘সোমলতা’র বিনোদিনী স্কুকেচে গৌরহরির দিকে আর অমুরোধ জানাচ্ছে কতিবদলের জন্তে। এদিকে হারাণও চাইচে বিয়ে করতে। শেষে কিন্তু বিনোদিনী-হারাগের হয়েছে মিলন। গৌর-হরি, বিনোদিনী ও হারাণের চরিত্রায়ন ফুটেচে মনস্তাত্ত্বিক পটে। বৈষ্ণব আখড়া ও বাউল মনোভাব কেমন করে গার্হস্থ্য জীবনকে ভেঙে দিতে পারে এখানে আছে তার ইঙ্গিতও। তারপর তৃতীয় স্তরে দেখা যায় ‘শতাব্দীর অভিশাপ’। এখানে কালারনে এসেছেন সরোজকুমার। দুই শতাব্দীর ব্যবধানে ফুটেচে সমাজ-চিত্রণ। শৈলবিহারীর পিতা হালদার সাহেব নাতি-নাতনী রামেন্দু, কণক ও লিলিকে নিয়ে যে জীবনযাপন করেছে তাতে দুই শতাব্দীর ব্যবধানই চোখে পড়েচে বেশি। এ রূপান্তরিত হয়েছে হালদার সাহেবের কথার : “আমাদের শতাব্দীর tag-end এ তোমরা এসেছ বিংশ শতাব্দীর চিন্তাধারাকে নিয়ে। তোমাদের সঙ্গে আমাদের মিল কম।” তাই সমাজ চেতনতা জেগেচে প্রিন্সিপালতার : “সহৃদয়, সমদর্শী (হ’রে) এই পৃথিবী কোনোদিন আগবে না?” হয়তো না’ই এর জবাব। এখানে মানসিক দৃষ্টির অবলোকন দেশ পেরিয়ে এসেছে কালের জঁঠরে, যা নতুনের জন্ম সার্থক করবে ভবিষ্যতে।

কবি হিসেবে সাহিত্যিক জীবন সূত্র ক’রে এগিয়েছেন সরোজকুমার গল্প-উপন্যাসে। কলে ভাষার সংকীর্ণ ফুটেছে কবিত্বে। বিষয়বস্তুর দিক থেকে নতুনত্ব কিছু না থাকলেও, শব্দের কারিকুরি আনে সত্যিকার প্রাণস্পর্শ। কিন্তু এতে বস্তুর বাস্তব রস ফুটেচে বাক-সংঘমে, যা স্রবণ করিয়ে দেয় আপানী কবিতার ছোট ছোট ছত্র। তবে এ কবিত্বের ছন্দে স্পন্দমান। সাধারণ সূত্র দুঃখের কথা চিত্রিত হয়েছে ঘরোয়া পরিবেশে। বাস্তব যেন কথা কইচে। এখানে নেই হিন্দুল নদীর হীরা-জ্বালা ঝলমলানি, কিংবা রাজসিক চিত্রাঙ্গি। ধরতাই বুলির অমুপ্রাসও তেমন চোখে পড়ে না, বাতে একটা বিশেষ মতবাদ মাথা চাড়া দিয়ে উঠতে পারে। মনায়ন ও যোনারনও অমুপস্থিত। কিন্তু বস্তুবাদ না থাকলেও আছে বাস্তবতা, যা প্রকৃতির রক্তমাংসে জীবন্ত। বস্তুর এই আটপোরে মূর্ত্তনে এসেচে বাস্তবায়ুগা অমুভূতি, বাতে সত্ত্বব হয়েছে সাহিত্যায়ন। কাজেই সরোজকুমার দ্বন্দ্বগীত প্রকৃতির বাস্তব চিত্র রসে, যেখানে ভাবের চেয়ে রূপই বড়ো।

(৫) শরদ্বন্দীন্দু অল্ফ্যাংগাথ্যায়

‘চন্দ্রহাস’ বি-নায়ে বিনি সাহিত্যের আসরে নিজের পরিচয় দিয়েছেন তাঁর বনাম শরদ্বন্দীন্দু অল্ফ্যাংগাথ্যায়। বস্তুর ভিতরকার রহস্য উদ্ঘাটনে আছে কোতুহল, বার জন্তে উপায়নে এসেচে গোয়েন্দাগিরি। এরি জন্তে তিনি শেষে পাড়ি জমিয়েছেন চলচ্চিত্রের জগতে। এখানে প্রকৃতি হাজির হয়েছে অতিপ্রাকৃতের রহস্বে। বিদেশে এ নিয়ে পরীক্ষানিরীক্ষা করেছেন Conan Doyle, Rider Haggard, Hall Caine প্রভৃতি। রহস্যের চমকই এখানে বড়ো কথা। তাই চাক্ষুশ্যে এগিয়েচে গল্পায়ন আর প্রাণনে জেগেচে শিহরণ। অল্প পরিসরে জীবনের এ-সব চুটকি বেশ রসবন হ’তে পারে। কিন্তু রহস্যের পটভূমিকায় এর আবেদন একটু বিবর্ণ। তাই ছোট গল্পে যে কৃতিত্ব এসেচে, তা সম্ভব হয় নি উপজ্ঞানে। এখানে আছে বাস্তবের রহস্যায়ন, বা কল্পনার ডানায় উড়ে চলেচে। এতে প্রতিভার স্পর্শ অমুতৃত হয়।

বস্তুর সামাজিক প্রবাহে ‘বিষ-রস’ উৎসারিয়ে উঠেচে। ফলে “বিষের ঝোঁয়ার, জ্বলন আঁধার, ওরে পথিক আলোক নাহি আর।” সামাজিক সংস্কারের জগদলে জনব্যক্তিত্বের ‘সুরণ বন্ধ হ’য়ে গেচে। কেবলি “বিষের জালা বুকের মালা জলচে অনিবার্য”। এ পরিবেশে জন্ম নিয়েচে ‘বিষের ঝোঁয়া’ ও ‘বিষ কত্যা’। প্রথমটিতে আবেষ্টনীর আবহাওয়াই মুখ্য আর দ্বিতীয়টির সৃষ্টিই প্রধান। বাহ্য জগতের বাস্তবতাকে অতিক্রম করেছে কল্পনা। ‘বিষের ঝোঁয়া’র মৃত তীর্থনাথের স্ত্রী বিমলা আশ্রয় নিয়েচে স্বামী-ষকু কিশোরের কাছে। কিন্তু সামাজিক বিষ বিষিয়ে দিয়েচে গোটা পরিবেশ। তাই কিশোরকে ত্যাগ করেছে তার বাপ। পরে অবিশ্রী কিশোরের মিলন হয়েছে সুহাসিনীর সঙ্গে, যদিও মাঝখানে ছদ্মন এসেচে অল্পময়ের মারফতে। বিদ্রোহই হ’লো কিশোর-সুহাসিনীর জাতক। গল্পের উপসংহারে নতুন আঙ্গিকের পরিচয় মেলে। বিমলার কাছে গল্প শুনেচে বিদ্রোহ তার মা-বাপের। এতে একদিকে যেমন অতীত জাগিয়েচে রোমাঞ্চক শিহরণ, তেমনি এসেচে গল্পায়নের বর্জুলতাও। এখানে রহস্যের ইন্দ্রজালে আকস্মিকও ঢাকা পড়েচে। কিশোরের চৌকাঠের উপর পতন এবং রাজ্যে অস্ত্রের বাড়ি চড়াও হওয়া প্রভৃতি ঘটনা উল্লেখ পেয়েচে কল্পলোকে। এদিকে বিমলা উন্নীত হয়েছে দেবী চরিত্রে। তাই বাস্তবের স্থলাবলেপ হয়েছে অপসারিত। এখানে শরদ্বন্দীন্দু কবিত্ব এসেচে বাস্তব রূপায়নে। ফলে এ হয়েছে নতুন জগৎ, যেখানে বস্তু বিশ্ব আছে বটে, তবে রূপান্তরে। এখানে যে দৃষ্টির পরিচয় মেলে, তা জীবনের গভীরে প্রবেশ করেনি। কল্পনার খেয়ালই এখানে জয়ী হয়েছে আর রচিত হয়েছে স্বপ্নলোক বা বাস্তবের রূপান্তর। যে জীবনদর্শনে গোটা জীবনজিজ্ঞাসা বিধৃত, এখানে নেই তার উপস্থিতি। বস্তুত শরদ্বন্দীন্দু কৃতিত্ব বস্তুর গল্পরসে, ছোট খাট পরি-

বেশই যেখানে উপযোগী। বৈজ্ঞানিক আবিষ্কারে এই বহুতর স্বপ্নলোক আর লোপ পেতে বলেচে এ-সুগে। আর লেখক করেচেন এর পুনঃপ্রতিষ্ঠা। তাই প্রকৃতির অতিপ্রাকৃত আবির্ভাব রইল স্মরণীয় হ'য়ে।

(v) জীবন-প্রভাত

যৌনবৃত্ত, গণচক্র, সংস্কৃতিবিলাস ও প্রকৃতি-প্রবাহে এক একটি বিশেষ দৃষ্টিভঙ্গির পরিচয় মেলে। এরা জীবনের ভঙ্গিও বটে। আর দৃষ্টিকোণের বৈশিষ্ট্যে হয়েচে এদের স্বরূপ নির্ধারিত। এ-ছাড়া জীবনের আছে আরো অলিগলি, মত-মতান্তর। এ হ'লো জীবনপরিক্রমার কসল। এখানে বিশেষ ক'রে ফুটে উঠেচে গোমের রকমকরে জীবনের রূপ রূপান্তর। তাই কখনো হাসিঠাট্টা, কখনো মেহবাৎসল্য, কখনো বা গৃহহালির ঘরোয়া পরিবেশ চোখে পড়ে। এবার এর পরিচিতির পালা।

(১) 'কল্লোল'দল

'কল্লোলের' যিনি উৎপাতা তিনি হলেন গোকুলচন্দ্র নাগ (১৮৯৩-১৯২৫) যার 'পথিক' তৎকালে কল্লোল তুলেছিল। এখানে আছে মণীন্দ্রলালী আবেগ-বিহ্বলতা যা অনেক জায়গায় মাত্রার সমতা রক্ষা করতে পারেনি। জটিল ঘটনার বিভ্রান্তির চেয়ে ছোট ছোট সহজ আখ্যানই তাঁর দক্ষতা ফুটেচে বেশি। 'পথিক' নামেই ফুটেচে বাড়িলের চৈহারা আর চলাতে বেজেচে একতারার সুর। ফলে পাঠকচিত্ত সাড়া দিয়ে ওঠে এর পা-ফেলার তালে তালে। রূপস্বষ্টির দিক থেকে চোখে পড়ে নবযুগের পাখা ঝটপটানি। আর যারা পরে জুটলেন 'কল্লোল' আড্ডার তাঁদের মধ্যে নজরুল ইসলাম (১৮৯৯—) ও নরেন্দ্র দেব স্মরণীয়। এখানে অবিস্মৃত গভাভূগতিকতার স্বাক্ষর মেলে। নজরুলের 'রক্তের বেদন', 'কুহেলিকা', 'মৃত্যু কুধা', 'শিউলিমালা' ও 'বীধন হারা'র মধ্যে শেষেরটি পত্রোপন্যাস হিসেবে উল্লেখযোগ্য। নরেন্দ্র'র গল্প-উপন্যাস হ'লো 'কোথা পড়া', 'গরমিল', 'খেলার পুতুল', 'বাহুবল' ও 'গোতমের গভজ্ঞান'। ইনি কল্লোলে জুটলেও, এঁর লেখার কল্লোল প্রকাশ পায় নি। তবে তাঁর একটি কথা প্রেম সঙ্কে স্মরণীয়: "Cousins are always the best targets"! তাঁর 'আকাশ কুহুম' [১৯৩৭] কথাভাবার লেখা। ভূশেন্দ্র চৌধুরী ও প্রিয়নাথ বসুর মিলন হ'লো আর পুত্র চঞ্চল এগোল 'যীয়ার দিকে। ত্রিতে নতুনও কিছু চোখে পড়ে' না। এরি উপাস্তে দেখা যায় রাখাচরণ চক্রবর্তির 'সীতল' [১৯৩৪], যা লাভতলা বাড়ী নিয়ে লেখা।

(২) বিভূতিভূষণ মুখোপাধ্যায় (১৮৯৬—)

হাস্যরসিক হিসেবে পরিচিত বিভূতিভূষণ মুখোপাধ্যায়। এদিকে তিনি প্রভাত কুমার মুখোপাধ্যায়ের স-ধর্মী। এঁরি মারফতে এসেচে বিদেশী হাস্যরস। বসন্ত হালি

ও অশ্রুই হ'লো জীবনের টানাপোড়েন। তাই কখনো হসস্তিকা কখনো শোকাস্তিকা হ'লো এর প্রতিক্রিয়া। হোট গল্পের হাস্যরসিকতা উপভোগ্যে বাংলায় রসে রূপান্তরিত হয়েছে। বাংলার লোকসাহিত্য এগিয়েচে শ্রামা-উমা বাউল সঙ্গীতে। এর ধরোয়া চিত্রণে উপচে পড়েচে বাঙালী মায়ের বাংলায়। এর পরিচয় মেলে মধুসূদনের বিজ্ঞানাগর সম্বন্ধীয় উক্তিতে : "Heart of a Bengali mother"। এতেই গার্হস্থ পরিবেশ হয়েছে অশ্রুসজ্জল, এসেচে মধুসূদনের যুক্তি। এর পরিচিতি বহন করতে লেখকের "স্বর্গাদপি গরীয়সী", যা ও খণ্ডে ব'য়ে চলেচে। এখানে আছে যে মাতৃবন্দনা তাতে মাতৃহৃদয়ের অন্তঃপুরের সন্ধান পাওয়া যায়। একে 'জীবনোপভাস' বলা যায়, যেহেতু এ জীবনীর মতো বিচিত্র আর কথকালির মতো উপভোগ্য। তাই তো কৃমিকা বলেচে : "স্বর্গাদপি গরীয়সী" জীবনী নয়, যদিও অবীকার করা চলে না যে ইহাতে জীবনের উপকরণ প্রচুর পরিমাণেই বর্তমান। যশোদা-গোপালের মায়কতে মাতৃস্নেহের যে বান এসেচে, তাতে বাংলা ডুবুডুবু হয়েছে। তাই তো বাঙালীর আছে দুর্গাবূর্তি, যা মাতৃস্নেহই স্নেহসজ্জলতাকেই স্মরণ করিয়ে দেয়। এখানে কিন্তু স্নেহরস উথলে উঠেচে গিরিমালা ও শৈলেনের ছবিতে। এমন কি তুলসীমঞ্চও দেখা দিয়েচে। এ এক অপূর্ব রূপায়ন।

এর পর বাংলায় রস পরিণতি পেয়েচে সাম্য বা মধুর রসে। তাই 'নীলাজুরীর' [১৯৪২] এসেচে। আকর্ষণ-বিকর্ষণের যৌন রূপেই-প্রেমের স্বরূপ উদ্ঘাটিত হয়েছে। একদিকে ঘৃণা, অত্যাধিক ভালবাসা, এ দু'য়েই তৈরী হয়েছে উভয়বল প্রতিভাস [ambivalent attitude]। এখানে ক্রয়েডী মনোবিকলনই চোখে পড়ে। এ রূপায়িত হয়েছে শৈলেন-মীরা-সৌদামিনীর ত্রিভুজ। ওট পর্বে গল্পায়ন এগিয়েচে আর প্রস্লিভতাও সমাধান পেয়েচে। 'মীরা' পর্বে বিষয়বস্তুর রূপ প্রতিভাসিত হয়েছে জিজ্ঞাসায়—"ভালবাসা কি একটা অভিনয়? ঘৃণা কি সব সময়েরই ঘৃণা?" এর কেনিলতা ভেঙে পড়েচে নাথকের ছাত্রী তরুণ দিদি মীরার প্রতি আকর্ষণে। মীরাও ছলেচে প্রেমের ও আভিজাত্যের দুই বিন্দুতে। 'সৌদামিনী' পর্বে শৈলেন আকৃষ্ট হয়েছে বিধবা সৌদামিনীর দিকে। এই আকর্ষণের উৎস অবিশ্রি পূর্বস্মৃতি ও সাহচর্য। এর পর কর্তব্য ও ভালবাসার সমন্বয় হয়েছে 'মীরা-সৌদামিনী' পর্বে। শৈলেন ছেড়ে দিলো সৌদামিনীকে আর সে চলচ্চিত্রে ঢুকলো। মীরার মানসিক স্তম্ভস্বৈচ্ছরী হয়েছে প্রেম। এ-প্রসঙ্গে সমস্ত সমাধান রূপায়িত হয়েছে শৈলেনের উক্তিতে : "আমার সহ ও মীরা—কর্তব্য আর ভালবাসা, সব ঘেরেই আমার অংশে জন্ম—উদাসীনতার জন্তেই তাদের ভগ্নতা"। হাস্য রস এসেচে ইমানুয়েলের ব্যর্থ প্রেমচিত্রণে। কাজেই বিভূতিভূষণের বৈশিষ্ট্য এসেচে উদ্দেশ্যের রূপায়নে। আর এখানে জীবনের পরিধিই হয়েছে বিস্তৃত।

(৩) রবীন্দ্রনাথ মৈত্র (১৮৯৬-১৯৩২)

কোন মতবাদকে আমল না দিয়ে নিছক জীবনরস উপভোগের যে প্রচেষ্টা দেখা যায় তা আছে রবীন্দ্রনাথ মৈত্রের। প্রবন্ধ, কবিতা, গল্প-উপভাষ ও নাটক রচনার সিদ্ধান্ত তিনি। ‘মায়াজাল’ সত্যি জাল বিস্তার করেছে মমতার। কুল-ত্যাগিণী তারা ঠাকুরাণী ও তার মেয়ে লক্ষ্মীকে আশ্রয় দিয়েছে তার স্বামীর বন্ধু খাদব ভট্টাচার্য। খাদবের মৃত্যুর পর তার পুত্র রমেন্দ্র চেষ্টা করেছে লক্ষ্মীর বিয়ের; কিন্তু গ্রাম্য, দলাদলিতে পেরে ওঠেনি। শেষে কিন্তু রমেন্দ্র নিজের বিয়ে করেছে লক্ষ্মীকে। এখানে রমেন্দ্র ও লক্ষ্মীর মনস্তত্ত্ব উদ্ঘাটিত হয়েছে। তবে গল্পারনে নেই কোন জটিলতা। এর পর অসম্পূর্ণ ‘স্বত্বকুন্ত’ ও রসদৃষ্টির পরিচিতি বহন করেছে। জীবনের স্বরূপ উন্মোচনে লেখক বহুপন্থিকর। তাই বিজ্ঞানীর আলোয় উদ্ভাসিত হয়েছে সমাজ ও মানুষের অস্থি-সংস্থান। একে একে শুধু জীবনের জটাজাল খুলে যাচ্ছে। ‘নিরঞ্জন’ [১৯৪৮] শালবনের ভূমিকার অঙ্কিত আর নারিক-নারিকা হ’লো নিরঞ্জন ও এলা। মতবাদের অমুগ্রাসে একে ভারাক্রান্ত করবার কোন চেষ্টা নেই। জীবনরহস্যই এখানে হয়েছে উদ্ঘাটিত, উন্মোচিত।

(৪) সজনীকান্ত দাস (১৯০০-)

ব্যঙ্গরসিক হ’য়েও সজনীকান্ত দাস এগিয়েচেন বেদনাচেতন মনে। তাই গল্প-কবিতা পেরিয়ে তিনি সৃষ্টি করেচেন উপভাষ, বা সংকেতে স্পন্দমান। এখানে মিশেছে যে কবিপুরুষ, সে মনস্তত্ত্বের স্রোতের আবেগের ঘুড়ি উড়ায়। এর পরিচায়ক হ’লো তাঁর ‘অজয়’ [বিঃ সং ১৯৪৫], যা শক্তিমত্তার দীপ্তিমান। জীবন একটি মহানটিকের অমুপর্ব, যার আগে ও পরে আছে অন্ধকারের রহস্যশীলা। জীবনের মধ্যে আগনের দাবী অনস্বীকার্য। তাই বর্ণিত্যের এগিয়েছে অমিরর পরিক্রমা শৈশব থেকে যৌবনে। তার জীবনে এসেছে একে একে চারটি নারিকা—ডেজি, ডলি, রেণু ও বিমলা। এর মধ্যে ডেজি মারা যার অল্প বয়সে, ডলি মিলেছে অনিলের সঙ্গে আর রেণু করেছে বিয়ে। বাকি রইল শুধু বিমলা, যে বি, এ, অনার্সে প্রথম হ’য়ে পালিয়ে গেলো অমিরকে নিয়ে। অন্তঃসত্ত্বা বিমলা পরে জন্ম দিলো অজয়ের। এখানে যে মাতৃত্ব বিকাশ, তাতে অংশ আছে সব নারিকার। তাই প্রেম দেখা দিয়েছে যৌথ কারবার হিসেবে। রেণু ও ডলির মনে এসেছে বিধা আর তারা ছলচে স্বকীয়া-পরকীয়ার দোটানায়। গল্প এগিয়েছে স্রাংকেতিক রহস্যে, ন’টি অধ্যায়ে। লেখনভঙ্গির অভিনবত্বের জন্তে এ গল্পারনে প্রশংসার্য। এখানকার বক্তব্য ফুটে উঠেছে Lafcadio Hearn এর কথায়—

Things never changed since the time of the gods ;

The flow of water and the way of love.

কাজেই এখানকার বৈশিষ্ট্য এসেচে বর্ণনার আঙ্গিকে। ছোট ছোট বাক্য ভাব দানা বেঁধে উঠেচে অগুত্ব অতিক্রম্য। “অজয়”-এর উপসংহারে বেজেচে যে বাউলের একতারা তা ‘শ্রীকান্ত’র সগেজীয়। এ স্বরণে আনে ‘পথের পাঁচালী’কেও। স্তম্ভধ্বংসের এই পথ চলাতেই আনন্দ : “মামুষের দীর্ঘশ্বাস কোথাও সঞ্চিত নাই। মামুষ পথ হারাইয়াছে, পথ খুঁজিয়া পাইয়াছে, আবার পথ চলিয়াছে।” প্রেমের বিবর্তনই নর-নারীর ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার ফুটে উঠেচে। এর রূপায়নে সাংকেতিকতা যেভাবে এসেচে, তাতে রসোপলব্ধিতে বাধা এসেচে স্থানে স্থানে। কেমন যেন অস্পষ্টতা চোখে পড়ে, সংকেতের মাত্রাধিক্যই এর জন্তে দায়ী। এতে স্থিতির দোলা অগুত্বটিকে দ্বিগুণে ছলিয়ে। তাই এসেচে সনাতন রীতির নবায়ন। আর একশ্রেণে লেখক স্রবণীয়।

(৫) প্রফুল্ল কুমার সন্দিকান (১৮৮৪—১৯৪৪)

সমাজ ও রাজনীতির পক্ষে যেসব নীচতা ঘুলিয়ে উঠেচে তার বিরুদ্ধে জেহাদ ঘোষণা করেচেন প্রফুল্লকুমার সরকার। এঁতে ফুটেচে সাংবাদিক মনের চেতনতা, যা সাময়িকতার হরেচে উদ্ভূত। তবে মনন একক চলতে পারে না, তাই এসেচে অগুত্বও। ফলে ভর্তুকি বহনতা ও আবেগ প্রবণতা এসেচে যৌথ সমবায়ের। তাঁর “বিদ্যা-লেখা” তথ্যবাহুল্যের পরিচায়ক, যা বিজলীর জ্বলন্ত দীপ্তিতে দীপ্তিমান। “লোকারণ্য” কিন্তু আকস্মিকের অরণ্যে হারিয়ে গেছে। তাই এসেচে অতি-নাটকীয়তা অনিবার্যভাবেই। “বাগির বাধ” (১৯৩৪) কিন্তু কলাকৌশলের দিক থেকে একটু সংযমের পরিচয় দিয়েচে, আর এখানে মিলেচে মনন ও আবেগের সংহত রূপ। উপলব্ধির পথে তাই এখানে নেই কোন সত্যিকার বাধ। সাহিত্যিক এখানে লার্ক, সাংবাদিক গোপ।

(৬) নারীজাগৃতি

শরৎ পর্বে নারীজাগরণের যে বজা ব’য়ে চলেছিল, আধুনিক পর্বে তা হঠাৎ আরও বেগবতী। অবস্থা বিপর্যয়ে সমাজের চিড়ই লক্ষণীয়। মহিলামহলে যতটা পূর্বনো অসিদ্ধির পরিচয় মেলে, এখানে কিন্তু ততটা নয়। এখন নারীজাগৃতিই মাথা চাড়া দিয়ে উঠেচে। ফলে কালেক্ট্রী শিক্ষা ও একান্তবর্তী পরিবারের দোঁটানার সেরেদের স্বরকরা যেভাবে ব্যাহত হচ্ছে, তারি পরিচিতি বহন করছেন মহিলা-লিখিতরা। তিরিশোত্তর সমাজে ইংরেজি শিক্ষা এগিয়েচে মহিলাদের ভিতর, আবার সমাজ-ভাঙনে বিবাহ সমস্তা এক নতুন মোড়ে এসে দাঁড়িয়েচে। এ দুয়েরি লীলার যে দোল খেয়েচে নারী, এখানে যেন তারি স্তম্ভকোষ।

প্রথমেই নাম করতে হয় আশালতা সিংহের। লেখিকার ব্যঙ্গ-প্রশংসা রূপারিত আশালতা সিংহ হয়েছে তাঁর “সমর্পণে”। এখানে আছে সুরমা-সুপ্রকাশ-হরলাল ত্রিভুজ। সুরমা কিন্তু আত্মসমর্পণ করেছে সুপ্রকাশের কাছে। বিপদ এসেচে দোটারায়—একদিকে সুরমার মার্জিত কৃতি, অল্পদিকে বিদ্রী় পরিবেশ। মেঘের পরিচিতি ফুটেচে বর্ণনার। এরি এক প্রান্তে আছে আই, সি, এস বা ডিপ্টি ছেলের অল্প মেয়েদের “ডানাতটপটে” নৃত্য, অল্পপ্রান্তে “একান্নবর্তী পরিবারের একান্ন খোঁপ।” তবে গল্পারনের আড়ষ্টতাই চোখে পড়ে। আধুনিক মেয়েদের চিত্রণ আছে “কলেজের মেয়ে”তে। বৃত্তিতে ভিজে মোটরে চলে গেলো সুমিত্রা স্বামী সুধীরের কাছে। এখানে সলজ্জতার নেইক বাংলাই। রবীন্দ্রনাথ থেকে কবিতা-উদ্ধৃতি ভালই হয়েছে। “সহরের মোহে” [১৯৩৭] শাস্তার শহরপ্রীতি ও স্বামী প্রকাশের পল্লীপ্রীতি পাশে পাশেই চলেচে। তবে এ দুইধারা একটা সমন্বয় খুঁজে পেয়েচে। “ভুলের ফসলে” (১৯৪৫) রঞ্জনের জীবন কাহিনী বর্ণিত হয়েছে। আশালতা সিংহে কচিং শক্তিমত্তার পরিচয় মেলে। তাঁর বৈশিষ্ট্য ছোট ছোট ঘটনার সমাবেশেই বেশি।

“অন্ধকারের অন্তরেতে” [১৯৩৫] মনস্তাত্ত্বিক উপগ্রাস। এর মুখ্য কথা হ’লো—
 “যাহা চাই তাহা ভুল ক’রে চাই, যাহা পাই তাহা চাই না”। কমলেশ আশালতা দেবী
 চায় সুমিত্রাকে, কিন্তু পেলো শ্রীলেখাকে। সুমিত্রার বিয়ে ঠিক হ’লো নলিনাক্ষের সঙ্গে আর শ্রীলেখা গেলো তাজমহল দেখতে রঞ্জিতের সঙ্গে। “ছন্দপতনে” [১৯৩৯] গ’ড়ে উঠেচে স্বাভী-ঐক্যজ্যোতি-সুশোভন ত্রিভুজ। স্বাভীর বোন দীপ্তি কতকটা উপভাসের উপেক্ষিতা। অবধা গল্পটাকে কেনিয়ে তোলা হয়েছে। “দীপালী”তে [১৯৪৮] নীতীশের মানসিক অন্তর্ঘর্ষের কথা বলা হয়েছে। তার জীবনে এসেচে পদ্মা (ঝি) ও দীপালী, যারা আবার চলেও গেচে। এ শৌকাস্তিক উপগ্রাস আর বলার ভঙ্গি স্নন্দর।

এর পর শঙ্করনেও কাহিনী বিভ্রাসে দক্ষতা দেখিয়েচেন আশাপূর্ণা দেবী।
 এর হাতে উপভাসের গতি এসেচে। “বলরগ্রাম” মনস্তাত্ত্বিকতার আশাপূর্ণা দেবী
 এগিয়েচে। টুনি মেয়েটির রপান্তর হয়েছে লীলার। সে অল্প বয়সে হারিয়ে যায় আর প্রতিপালিত হয় অল্পখানে। পরে টুনির মা-বাপ যখন তাকে নিতে চেয়েচে, টুনি কিন্তু প্রতিবাদ করেছে। লীলা চেনেনা টুনিকে। একেবারে বিশ্বস্তির বলর গ্রামে কবালিত হয়েছে টুনি, আর তারি ভঙ্গত্বপূর্ণে জন্ম নিয়েচে লীলা। সমস্তা সংকুলতার এ তুলিত হ’তে পারে প্রেমেন্দ্র মিত্রের ‘কুয়াশা’র সঙ্গে। তবে ঘটনা সংস্থানে আছে দুয়ের তফাৎ। রচনানৈলীর জন্তে লেখিকা স্মরণীয়। গিরি-বালায় ‘খণ্ডমেঘে’ একটি সমস্তা মাথা চাড়া দিয়ে উঠেচে। অজানা অবস্থায় ভাই বোনের প্রেম যে সম্ভব তারি অবতারণা হ’য়েচে এখানে। অর্থাৎ সমাজ সংস্কারের চেয়ে বোন সম্পর্ক দুর্বল। ভৈরব ও মালার মধ্যে যে সম্বন্ধ গড়ে উঠেচে লাগলো

তাতে ভৈরব ওহা ছেড়ে পালিয়ে গেল। এ বেন বন্ধিমের 'কপালকুণ্ডলা'র উল্টো পিঠ। ব্রহ্মপুত্রের বর্ণনা চমৎকার ফুটেচে। এর পর বনলতা দেবীর 'দর্পচূর্ণ' নতুনও এনেচে গোয়েন্দাগিরিতে। বিবেক-চক্রিক ও রক্তভেল্ল-অঙ্কুর মিলন হয়েছে। চক্রিকার গয়না চুরির জন্তে অসিতেল্লকে নিয়ুক্ত করা হ'লো। ভৈরবই চুরি করেছিল আর তার হ'লো শান্তি। রোমাঞ্চক উপভাস এটা।

জ্যোতির্ময়ী দেবীর 'ছায়াপথ' মনোবিকলনে গড়ে উঠেচে। সৃষ্টিয়ার জীবনেতিহাসই এর উপলব্ধ্য। আরাবল্লী পর্বতের আওতায় যে প্রেমের আবির্ভাব, তাও রূপায়িত হয়েছে। প্রকৃতি ও মানুষের মিলনে সার্থক হয়েছে এ-রচনা। সৃষ্টিয়া ব্যক্তিত্বের প্রতীক। অজিত ও বিভাস তেমন চিত্রিত হয় নি। এতেই রচিত হয়েছে ছায়াপথ অস্পষ্টতার কুহেলিকার। এখানে যে কৃতিত্ব আছে তার বাহক 'রাজঘোটক'ও। আরো অনেকে পূর্ণ করেছেন সাহিত্যের ডালি। তবে বিশেষ কোন নতুনও ধরা পড়ে না তাঁদের লেখনীতে। এর মধ্যে উল্লেখযোগ্য হ'লেন সরলা দেবী, ইলা দেবী, সরোজকুমারী দেবী, সুষমা সিংহ, হেমললিতা ও চাক্রবালা সরস্বতী। এরা নারীজাগৃতির পাদপূরণের জন্তে স্রবীর যদিও নেই কোনো মৌলিকতার ছাপ এখানে।

(৭) শিবরাম চক্রবর্ত্তি (১৯০৫—)

শরৎ পর্বে কেদারনাথ যেমন হাসির খোরাক জুগিয়েচেন তেমনি আধুনিক যুগে শিবরাম চক্রবর্ত্তিও। তবে এ হাসির যোগানদারিরও আছে রকম ফের। মানুষের জীবন একাধারে হাস্তিক ও শোকাস্তিক। একদিকে তার অসঙ্গতিতে ফুটে ওঠে ব্যঙ্গ, অন্যদিকে তার দুঃখে বয়ে অশ্রু। হাসি ও অশ্রুর টানাপোড়েনে বয়ে চলেচে এ-জীবন। তাই পাঠকের চিত্তে যা জোগায় ব্যঙ্গের খোরাক, তাই লেখকের কাছে হ'য়ে ওঠে "দস্তুরমতো গজনাদারক"। বস্তুত তিনি অত্যন্তে হাসালেও নিজে হাসেন না। এই বৈশিষ্ট্য নিয়ে এগিয়েচেন শিবরাম। রহস্য, বিষয় আর কুতূহল হ'লো তাঁর রচনার প্রাণ। সব তত্ত্ব বা জীবনদর্শন তাঁর লেখনীতে ফেনিয়ে উঠে হালকা হয়। তাই বুদ্ধিজীবীদের কাছে এর আবেদন স্বভাবতই ফিকে, বিবর্ণ। W. W. Jacobs-এর প্রতিভা থাকা সত্ত্বেও শিবরাম হয়েচেন ব্যঙ্গরসিক, হাস্যরস তেমন উপচে পড়েনি। এর কারণ অবিশিষ্ট দেশজ আবহাওয়া, যাতে পার্থক্য সাধারণ বালপর্বের ব্যঙ্গরসে হাবুডুবু খেতে অভ্যস্ত। লেখকের বেহেতু পার্থকের চিন্তাবিনোদনের যোগানদারি করতে হয়, তাই তিনি এ-দিকেই বেশী মনোযোগ দিয়েচেন। বাংলা সাহিত্য সেজন্তু হারিয়েচে একজন সত্যিকার হাস্যরসিককে। শিবরাম লিখেচেন গল্প, উপভাস, কবিতা, নাটক, প্রবন্ধ প্রভৃতি। তবে গল্পের মতো কৃতিত্ব নেই উপভাসে। ছোট গল্পের অল্পপরিমানে চুটকি পরি-

বেশনে তিনি দক্ষতা দেখিয়েচেন, কিন্তু পায়ের নি উপভাসের বৃহত্তর পটভূমিকায়। এর জন্তে যে ব্যাপক বিশ্ববীক্ষার দরকার, হয়তো তার অভাব আছে শিবরামে। জীবনের গভীরতর তলদেশে না গিয়ে, তিনি এর উপরিকার উর্মিমালারই বেশি কোঁতুহলী। কাজেই তার লেখনীতে ফুটে উঠেছে এমি লীলা।

শিবরামী উপভাসে তাই গল্পও মিশে আছে ওতপ্রোতভাবেই। বস্তুত তার উপভাস যেন ছোট গল্পেরই বিলম্বিত সংস্করণ। প্রেমই এর উপজীব্য। নর-নারীর ব্যবহারে যে-অসঙ্গতি দেখা যায় প্রেম-পরিক্রমায়, এখানে আছে তারি পরিচয়। এ-সম্বন্ধে তিনি বলেচেন—

লিখেছি কি আমি অনেক, বন্ধু ?

আমি তো সে সব লিখিনি।

ছিলো সে লেখিকা অনেক, বন্ধু,

আমি ছিলাম তার লেখনী।

স্বামীই প্রেরণা জুগিয়েচেন লেখকের। তাই মনে হয় প্রেমের প্রকাশনই যেন শিবরাম আর প্রেম ও শিবরাম হরিহর আত্মা। তার ‘প্রেমের প্রথম ভাগ’, ‘মেয়েদের মন’, ‘মেয়ে ধরা ফাঁদ’, ‘পাত্রপাত্রী সংবাদ’, ‘অধ বিবাহঘটিত’, প্রভৃতি এর উদাহরণ। ‘দেবতার জন্ম’ এরি আরেক রসান। মোট কথা শিবরামের আকাশ প্রেমসজল, যা থেকে মাঝে মাঝে ব্যাকের বাজ পড়ে, আর ঝরে অশ্রুধারা। তবে এদের অব-তরণিকা হ’লো শব্দানুপ্রাস। শব্দের কারিকুরিতেই এর বৈশিষ্ট্য, যা জীবনগহনে প্রবেশ করে না। ফলে শব্দের পরিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গেই এর অর্থও যায় উটে। তাই এতে আছে এক ধরণের একঘেয়েমি। বৈচিত্র্য পছন্দ নয় বলেই, এ অনুপ্রাস সব সময় আনন্দ দিতে অসমর্থ।

(৮) নন্দ গোপাল সেনগুপ্ত

কবি ও সমালোচক হিসেবে পরিচিত হ’লেও, নন্দ গোপাল সেনগুপ্ত এগিয়েচেন কথা সাহিত্যে। এখানে প্রেমই উপজীব্য, যার মারফতে গল্পান্বন ব’য়ে চলেচে। তবে গায়িকতার চেয়ে বর্ণিতা, চরিত্রায়নের চেয়ে বর্ণনাই বেশি ফুটেচে। এদিক থেকে তাঁকে বুদ্ধদেব বসুর সঙ্গে তুলনা করা যেতে পারে। এর উপভাসের মধ্যে উল্লেখযোগ্য ‘অদৃশ সঙ্কেত’, ‘হুনৌকার’ [১৯৩৭], ‘কাঁটাতার’ ও ‘ধোঁয়া’ (১৯৪০)। এখানে রূপক চমক জাগায়। উপভাসের নামকরণে ফুটেচে এর স্বরূপ। তাই হুনৌকার আখ্যানবস্তু দানা বেঁধেচে জ্যোৎস্না-প্রতিমা-শিশিশেখর ত্রিভুজে। নারক ভালবাসে ছ’জনকে। তাই এগেচে এর প্রতিষন্ধী কান্দি, যে মাধুকরী বৃত্তিতে আহ্বান। কান্দি প্রতিমাকে তার দাদা ভোষলের মারফতে বের ক’রে নিয়ে গেলো। কিন্তু বিয়ে কর্তে রাজী না-হওয়াতে ভোষল খুন করলো কান্দিকে। এতেই এসেচে

মর্যাদাসিক শোকাভিত্তিক, যার উৎস হ'লো বৌদ্ধ অবিম্ব্যকারিতা। এখানে গল্পায়ন চলেচে একটি মুহূর্তকে নিয়ে। মনে হয় যেন একটি ছোটগল্প, যাতে আছে মনস্তাত্ত্বিক উদ্ঘাটন। গাল্লিকতা এগিয়েচে আকস্মিকের শাস্ত্র। তাই চরিত্রগুলি অস্পষ্ট। তবে বাচন ভক্তি উল্লেখযোগ্য যেমন বিশ্লেষণের তীক্ষ্ণতা। এর উদাহরণ (১) “স্রী স্বাধীনতা এদেশে ধাইগিরি আর মাষ্টারগীরিতে এসে ঠেকেছে”; (২) “আমার তৈরি সৌরগজং চুরমার হ'য়ে গেলো—আজ আমি স্বকায় হাটির ধ্বংসতুপে সাধনা ভ্রষ্ট বিশ্বামিত্র।” এরপর ‘ধোয়া’র সত্যিকার ঘটনা চাপা পড়ে গেচে। ফলে স্থানীয় জন্তে জেলে গেল প্রাশান্ত। দারিদ্র্য ও সংস্কারের নিষ্পেষণে প্রাশান্ত’র জীবন ব্যর্থ হ'য়ে গেল। এখানে ছোট গল্পই এসেচে। এ স্মরণ করিয়ে দেয় শরদিন্দুর ‘বিষয় ধোয়া’। তবে গল্পায়ন কি চরিত্রায়ন এর কোনটাই বাস্তব ঘেঁষা হ'তে পারেনি। বস্তুত কবিরানার দোষও এইখানে।

(৯) পাঁচু গোপাল মুখোপাধ্যায়

প্রেমই বেশির ভাগ বাংলা গল্পের উপাদান। এর প্রবাহে ব'য়ে চলেচে গল্প-ধারা। বিদেশী সাহিত্য-কণাও জুগিয়েচে এর প্রাণ প্রেরণা। এর প্রকৃষ্ট নিদর্শন মেলে পাঁচু গোপাল মুখোপাধ্যায়ের ‘মদন ভাস্কর পর’-এ [১৯৩৮]। এখানকার গল্পায়ন এগিয়েচে নরনারীর ভিনটি জোড়ে। কেতকী—সুকুমার, ললিতা—অনুপম ও লীলা—জয়ন্ত জোট মারফতে গড়ে উঠেচে এ-উপস্থান। লেখকের উদ্দেশ্য কুটেচে বইয়ের নামকরণে। প্রেম আর নেই। তাইতো Count Keyserling বলেচেন—“Lying on its death-bed in Europe, love has become openly unmodern...from now on love is to exist no more.” তাই বক্তব্য বেরিয়েচে জয়ন্ত’র চিঠিতে :

“আমরা ভালবেসেছি এবং হারিয়েছি, তুমি আর আমি, এতগের ভাই আর বোন, মেয়ে এবং পুরুষ। আমাদের গুরু কাইসারলিং রয়েছেন আমাদের মাধার শিরে দাঁড়িয়ে, রয়েছেন বার্টরাও রাসেল, আলডুস হাকসলি—মানস অরণ্যের আরও কত নবনব দিশারী। পথ দেখাচ্ছেন তাঁরা আমাদের : প্রেম নেই, প্রেম নেই—পৃথিবীতে প্রেমের পরমায়ু ফুরিয়ে গিয়েছে, ফুলে আর সুগন্ধ নেই, রূপোলী চাঁদ নিজে একরাশ শিশে হ'য়ে গিয়েছে।”

কথ্যভাবার ভঙ্গিতে এসেচে ভাবের নবরূপায়ন। বিষয়বস্তুর মৌলিকতা সত্যি দরগীর আর লেখক প্রশংসাই।

(১০) অমলা দেবী

প্রেম সমতা বিরূপে যিনি কৃত্ত্ব দেখিয়েচেন ব্যঙ্গ রসিকতার তিনি হলেন অমলা দেবী [ওরফে অলিতানন্দ গুপ্ত]। ব্যঙ্গের বাঁজ ও করুণার অহুত্ব

এ ছয়ে মিলে হয়েচে চরিত্র সৃষ্টি। বিষয়বস্তুর মৌলিকতা এসেচে প্রেমের নতুন প্রকাশে। এ-প্রেম নরনারীর দিক থেকে দেখা হয়েছে। এ এক রকমের শোষণ, যা ফুটেচে ‘সুখার প্রেম’এ [১৯৪০]। পুরুষের প্রেম ঠাট্টায় হয়েছে কত বিকৃত। প্রেম পুরুষের পক্ষে অভিনয়। মনোজ সুখার সঙ্গে প্রেম করলেও সম্পত্তির লোভে বিয়ে করেছে মাধুরীকে। এদিকে অন্তঃসত্ত্বা সুখা উপেক্ষিত হওয়ার মালিশ খেয়ে মারা গেল। মজুজ সত্যি নির্ভর, নিষ্ঠুর। খররটা পড়ে সে মাধুরীকে করেছে আলিঙ্গন। মনস্তত্ত্ব উদ্ঘাটিত হয়েছে বখন লেখক বলেছেন : “নারীর দেহটার উপরেই তো চিরদিন পুরুষের লোভ। পাইলে এক চুমুকে রস রক্ত ও মজ্জা সব শোষণ করিয়া লইয়া শুক দেহটাকে ফেলিয়া দিয়া যায় ; একবার ফিরিয়া তাকাইয়াও দেখেনা কি হইল সেই দেহটার।” পুরুষের এই লোভটাকে বশে আনবার জন্তে চলে অনেক ঝাট্টিক চেষ্টা। এতে একদিকে যেমন “পুরুষের চক্ষে ঘনায় প্রেমাস্র, গড়িয়া ওঠে গৃহ” অত্ৰদিকে “রচিত হয় নারীর ভুলের স্বর্গ”। বিজ্ঞানী আলোকপাতে প্রেমবস্তুর স্বরূপ এখানে ফুটে উঠেছে। সঙ্গে সঙ্গে বিজ্ঞানের ঝাঁজ ও লক্ষণীয় এবং উপভোগ্য। এর উদাহরণ (১) “লোকে যেমন শখ করিয়া আফিমখাইতে শেখে, মনোজ সেমনিই শখ করিয়া প্রেম করিতে গিয়াছিল”; (২) “উজনখানেক কুহ, দমকা ছই দখিনা বাতাস, বলক করেক জ্যোৎস্না পাখ’বর্তিনীকে যে কোন মুহূর্তে বক্ষবর্তিনী করিতে পারে।” ব্যঙ্গের ঝাঁজালো রূপ বেশ কৌতুকের সৃষ্টি করেছে।

“সুখার প্রেম”-এ যেমন ঠাট্টা আছে নায়ক নিয়ে, তেমননি নায়িকাকে নিয়ে বিজ্ঞপ ফুটেচে “সরোজিনী”তে [১৯৪২]। সরোজিনীর পুরুষালি আচরণ গ্রামে তুলেচে হইচে। একদিকে পুরুষদের মধ্যে অভিভাবকত্বের আকর্ষণ, অত্ৰদিকে মহিলাদের ঈর্ষাসন্দেহ। এসবে পল্লীসুস্কৃতির ধ্যান ভেঙে গেচে। তাই সরোজিনী স্বর্গীর বুহুদে ফুটেচে ফুটি-মিষ্টার প্রেম ও হারানোর প্রায়শ্চিত্ত। দারোগা হাকিম প্রভৃতির সঙ্গে নায়িকার অন্তরঙ্গতা এনেচে কৌতুকের নব পরিচয়। কৃণিকের হুল্লোড়ে যে অসজ্জিত ও যৌনজ সংস্কারের পরিচয় মেলে তারি সৃষ্ট নিদর্শন হ’লো এ-উপন্যাস। সরোজিনী তাই চিত্রিত হয়েছে হাসিঠাট্টার রকমফেরে। নরনারীর ছটো দিক দেখানোর পর লেখক এসেছেন “চাওয়া ও পাওয়া”তে। আদর্শও বাস্তবের সংঘাতই এর উপজীব্য। তাই গল্পের আরম্ভটা নাটকীয় ভঙ্গিতে। স্থান ও কালের উল্লেখ গাঢ়িকতা রূপ ধরেচে। পরেশ চেরেচে ববি ও কমলাকে, কিন্তু পেলো আরতিকে। এদিকে পরেশ-আরতির মিলন দিনে আরতি স্বরণ করেছে সুখেন্দুকে। পরেশ, ববি ও কমলা প্রত্যেকেই ভাবচে পুরনো বন্ধুকে। এই যে চাওয়া এই হ’লো আদর্শ আর পাওয়া বাস্তব। চাওয়া তাই কাজ করেছে পূর্বসৃতির মারফতে। যৌন সম্পর্কের লীলায় তাই দেখা যায়—

চাওয়া বখন নিরাশ হ’য়ে

সত্য করে ধাম্বে;

পাওয়া তখন আসমানী ফুল

স্বর্গ হ'তে নামবে।

আঙ্গিক ও বিষয় বস্তুর দিক থেকে এ অভিনব। এখানে আছে প্রেমের নতুন উপলব্ধি বা এগিয়েচে বাস্তবের ভিত্তিতে। গল্পারনের ব্যাপকতায় এসেচে “কল্যাণসংঘ” [১৯৫০]। এখানে নীরজার চরিত্রায়ন ব'য়ে চলেচে যৌন লীলায়। মাঝেমাঝে জুটেচে সংস্কৃতি বিলাসী সংঘের চেউ। মোটকথা লেখকের কৃতিত্ব অনস্বীকার্য।

(১১) মণিলাল বন্দ্যোপাধ্যায়

পুরনো প্রসিদ্ধি অনুসরণ করেচেন মণিলাল বন্দ্যোপাধ্যায়। এঁর ‘স্বয়ংসিদ্ধা’ [১৯৩৫] উল্লেখযোগ্য, যা চিত্রজগতে চাঞ্চল্য এনেচে। এ চণ্ডী নামে প্রথম বেরায় ১৯২০ সালে ‘প্রবাস-জ্যোতিতে’ আর ‘বসুমতী’ মারকতে রূপ নিয়েচে ‘স্বয়ংসিদ্ধার’। চণ্ডীনাথী একটি মেয়ের কাহিনী। তারি সাহচর্যে গোবিন্দ’র হয়েচে রূপান্তর। এতে আছে চারটি পর্ব। অসম্ভব ঘটনার সমাবেশ হয়েছে যখন চণ্ডী কথা কইচে কমিশনারের সঙ্গে। এর জন্তে লেখক চণ্ডীকে একটি চড়া রঙে চিত্রিত ক’রেচেন। এছাড়া আছে ‘সুগের বাতী’ [১৯৪৬] ও ‘হিংসা ও অহিংসা’ [১৯৪৬], যাতে আছে সমসাময়িক ঘটনার রূপায়ন। শেষেরটিতে কংগ্রেস আন্দোলন চিত্রিত হয়েছে দুটি আদর্শের পটে। শিনাকীলাল যেমন হিংসার প্রতীক তেমনি সত্যব্রত অহিংসার। এ’ছয়ের দোলায় দোল খেয়েচে চরিত্রগুলি। এদিক থেকে এতে আছে সমসাময়িক মহাকাব্যের ঢঙ। গল্পারনে এসেচে সংস্কৃতি-বিলাস ও বিদেশিভাবের চেউ। কাজেই লেখক এগিয়েচেন ঘরোয়া পরিবেশ থেকে বিশ্বগ চিন্তাধারায়। তাই উদ্দেশ্যের ভিত্তে উঠেচে গল্পের ইমারৎ। এখানে তাই মেলে বিবর্তনের পরিচিতি।

(খ) বিজ্ঞানশিশোত্তর অনুপূর্ব (১৯৪২-৫২)

উত্তরতিয়িশে সমাজতন্ত্রের বিলাস মাথা চাড়া দিয়ে উঠেছিলো। এ ক্রমশ এগিয়ে এলো বাস্তবতায়। এ প্রগতির মূলে কাজ করেছে সমাজ-ভাঙন। আর্থিক বনিয়াদ ভেঙে পড়েচে, রাজনীতিক ব্যর্থতা পঙ্ক করেছে সমাজ-জীবন। তাই এর উপাত্তে এলো দ্বিতীয় মহাবুদ্ধ (১৯৩৯-৪৫)। এর মধ্যে অবিশিষ্ট এলো ‘ভারত ছাড়’ অভিযান [১৯৪২] ও পঞ্চাশের মহাস্তর (১৯৪৩)। এতে সব চেয়ে বেশি আঘাত পেলো বাংলা ও বাঙালী। তাই আর্থিক অবচ্ছলতার সমাজে যে চিড় দেখা দিলো তা বেড়েই চললো। এরি সঙ্গে যুক্ত হ’লো ছেচলিশের দাঙ্গা [১৯৪৬], যা সাতচলিশের

ভারত বিভাগে (১৯৪৭) শেষ বারের মতো ধক ক'রে জলে উঠলো পাঞ্জাবে। এরি আরেক ঝলক দেখা গেলো দু' বাংলার ১৯৫০ এর প্রথমে। এ-ভাবে উদ্বাস্ত সমস্যার এগিয়েচে বাংলা। তার কোন শাস্তি নেই। তাই ভাববিজ্ঞাসে দেখা যায় যেমন রাষ্ট্রিক চেতনা, তেমনি সমাজের ভগ্নত্বপূর্ণ। একটা বিরাট কালোছায়া ব্যাপ্ত হয়েছে বাংলার আকাশে তথা বাঙালীর জীবনে। সে ভাবচে, তার কোন ভবিষ্যৎ নেই। তাই ব্যর্থতায় এসেচে ঐদালীক। ক্ষয়িষ্ণু বাংলার রূপই ফেটে পড়েচে। বাঙালীর কাছে তাইতো প্রতিভাত হচ্ছে—মা কি ছিলেন, মা কি হ'য়েচেন। কিন্তু 'মা কি হবেন' সে সম্বন্ধে সে কোন আশার রেখা দেখতে পাচ্ছে না। সাহিত্যায়ন তাই কখনো বা চলেচে মনায়নে, কখনো বা গগঞ্জ ঢেউয়ে। কিন্তু সত্যিকার কোন প্রোলোটারীর সাহিত্য এখনো গ'ড়ে উঠতে পারে নি। হয় তো পঞ্চাশোত্তর সাহিত্যায়ন এদিকে মোড় নেবে। ব্যর্থতা ও পরাজয়ের গ্লানিই তাই ভেঙে পড়েচে এ-যুগের সাহিত্যে। কলে করুণরসের প্রাবল্যই চোখে পড়ে। তবে মননের ঔজ্জ্বল্যও কম নয়।

(i) অনাস্থন :

বাহির বিশ্বের আঘাতে আন্তর চেতনা জেগে উঠেচে। ফলে চিন্তনের দোলা অনিবার্ণভাবেই হাজির হয়েছে। বস্তুর ভিতরকার রহস্য উদ্ঘাটনে তাই মাহুষ হয়েছে সচেতন। এরি রকমফেরে এসেচে বুদ্ধকালীন মারণাত্মকের আবিষ্কার, যার ফলে সম্ভব হয়েছে আণবিক বোমা। বস্তুর অণুতে অণুতে ছড়িয়ে গেচে এই বিজ্ঞানী অস্ত্রসন্ধিসা। এতে সমাজের রাষ্ট্র-বিত্ত-বর্ণের হয়েছে স্বরূপ বিশ্লেষণ। শুধু তাই নয়, পুরনো বস্তুরও হয়েছে নবায়ন। যে প্রেম এতকাল ছিলো আবেগের উদগতিতে দেবায়িত, আজ তা দেখা দিলো কুৎসিত কংকালের পলেশুয়া হিসেবে। এ-ভাবে মূল্যায়নে বস্তুর মানের হয়েছে অনেক রদ-বদল। এ-খারার বাহক হ'লেন কয়েকজন বিশিষ্ট লিখিয়ে।

(১) সঞ্জয় ভট্টাচার্য (১৯০৯)

জীবন বিশ্লেষণে যে মনোবুদ্ধির পরিচয় পাওয়া যায়, তা আছে সঞ্জয় ভট্টাচার্যে। বিদেশে টমাস ম্যান, আলভুস হাক্সলি প্রভৃতি যে মননের পরিচয় দিয়েচেন সভ্যতার স্বরূপ উদ্ঘাটনে, এখানেও আছে তাই। এতে যেমন আছে মননের নেপথ্য, তেমনি ভাষের রঙ্গমঞ্চও। মানসিক যোগসূত্র কখনো লোপ পায়নি বা উগ্র হ'য়ে দেখা দেয়নি। অমৃতত্বের বিস্তারে এ সুনিয়ন্ত্রিত। সমস্যার বৈজ্ঞানিক বিশ্লেষণ ও রূপায়নই এখানে বড়ো কথা। তাই ধূর্তীপ্রসাদী মনায়নের উগ্রতা যেমন এখানে অনুপস্থিত, তেমনি অচিন্ত্য-বুদ্ধির ভাবাবেগ প্রাবল্য। বস্তুত দু'য়ের আনুপাতিক মিলনেই ফুটেচে বৈশিষ্ট্য বা তুলি বুলিয়েচে অমূল্য সভ্যতার উপর। নায়ক-নায়িকার সংলাপে এসেচে সমালোচনী দৃষ্টিভঙ্গি এবং প্রতিকারের ইচ্ছিতও। সভ্যতার বিরাটরূপে বিশ্ববীক্ষা ভেসে

ওঠে, বাতে দেখা যায় মাজুৰ নিরতিয় পায়ে লুটিয়ে পড়চে। তা হ'লেও পুরুষকার একেবারে উপেক্ষার নয়। নৈরাশ্রের ভেতরও দীপ্তি পায় আশার আলোক, বা দিগন্ত বলসে দেয়। এই অবলোকনে ভুলত্রুটি ধরা পড়ে—ফলে সম্ভব হয় নতুন পৃথিবীর ভিত্তিরচনা। তাই দৈব ও পুরুষকারের বৈতণীলাস্ চলচে জীবন নাট্য, যার উপজীব্য হয়েছে আশা-নিরাশার বন্দ। এদিক থেকে সঞ্জয়ের মানস বিবর্তনে ছুটি স্তর লক্ষণীয়। নিরতিয় খেলায় এসেচে বৃত্তায়ন, যা ফুটেচে 'মরামাটি' [১৯৪১], 'বৃত্ত' [১৯৪২], 'দিনান্ত' [১৯৪৩] ও 'কষ্টেদেবার' [১৯৪৪]। এরপর পুরুষকারের অয় ঘোষিত হয়েছে নব সৃষ্টিতে। এরি পরিচিতি বহন কচে 'রাজি' [১৯৪৫], 'কল্লোল' [১৯৪৭], 'মৌচাক' [১৯৪৮] ও 'সৃষ্টি' [১৯৫০]।

নিরাশার নৈরাশ্রে লেখক পথ খুঁজেচেন, কিন্তু পাননি। তাই তো! অন্ধকার নেমে এসেচে, বাতে ডুবে গেচে কৃষি-সভ্যতার ভিৎ। 'মরামাটি'তে দেখা যায় মাটি ম'রে গেচে। যে ভরত মাটি আঁকড়ে ছিল, সে বুঝলো যে এ আর সম্ভব নয়। দিন দিন জমি হচ্ছে অজম্মা। এর মূলে কাজ করেছে কখনো অতিবৃষ্টি, কখনো বা অনাবৃষ্টি। এতে ফসল ফলে না। ভরত বিদেশে কাজ ক'রে যখন বাড়ি ফিরেচে, তখন সে দেখলো যে তার জী স্বর্ণ ও পুত্র বংশী মারা গেচে আর কোন ছুগুগাও পালিয়েচে রজনী সা'র সঙ্গে। নিজের বসত বাড়িতে উঠেচে রজনী সা'র ধানের গোলা। এতে চাবীর ছুখই রূপায়িত হয়েছে গণসাহিত্যের প্রসারে। গ্রাম্য গানের মেঠো সুরও ভেসে আগচে ভরতের কণ্ঠে—

কি শেল মারিলি ভাই তীরক্ষাজ রে—

না দেখলাম হরিণার মুখ

না দিলাম ছাওয়াণের ছুখ

বিনাছোবে মারলি শেলের ঘাই ভাইরে।

এ ঘটনা সত্যি মর্যাস্তিক। কৃষির সম্ভা ডুবে গেচে অন্ধকারে। তাই শংকর বলেচে : “গাঁ কেউ বাঁচাতে পারবে না।” এতে নৈরাশ্র নিম্প্রদীপ করেছে প্রাচীন সভ্যতার ভিৎ। এর পর ঘনিয়ে এসেচে অন্ধকার দাম্পত্য পরিবেশেও। তাই বৃত্ত রচিত হয়েছে আর এ আবর্তিত হয়েছে বিবাহকে কেন্দ্র করে। এ বৃত্তায়নের আছে তিনটি পর্ব, য গড়ে উঠেচে ১৯৪১এর ২১শে জুনকে নিয়ে। তবে এক এক ঘণ্টা স্থায়ী হয়েছে এক একটি পর্ব। ফলে উপজ্ঞাসের ঘটনাকাল হ'লো রাজি ৮টা থেকে ১০টা। 'ইউলিসিস' ও 'একদা' যেমন একটি দিনের কাহিনী, এ তেমনি তিন ঘণ্টার। তবে পরিধি ব্যাপকতর হয়েছে স্থিতিরোমস্থনে। বিবাহবার্ষিকী এসেচে তৃতীয় পর্বে, বিবাহোত্তর ঘটনাপ্রবাহ বিতীয় পর্বে আর ১৫ বছর আগের কথা প্রথম পর্বে। কালের আবর্তন হয়েছে পেছনমুখো। চিন্তনের রূপ এখানে সংহত। কালায়নে স্থিতি বাসুর মতো থুয়ে বেড়াচ্ছে, ঠিকমতো দানা বাঁধতে পারেনি। তাই তো বিবাহ-বার্ষিকীতে স্বামী সত্যবান জী সত্যীর কথা ভুলে গিয়ে ভাবচে শিশির বনানীর কথা।

স্বামী-স্ত্রী সম্বন্ধের স্বরূপ ফুটেচে : “স্ত্রী স্বামীর নাগাল পার না বা স্বামী স্ত্রীর। বিয়ে এদের জীবনে তবু একটা বৃত্ত আঁকতে চায়।” বৃত্তায়ন ‘শেষ প্রহ্নে’র ক্ষণিকবাদ বা ‘শেষের কবিতা’র স্বকীয়া-পরকীয়া থেকে অনেক দূরে। সংঘম ও অসংঘমের বৈতরূপে প্রতিভাত হয়েছে প্রেম ‘দিনান্তে’। অবনৌ বাবুর স্টীল কারখানার দিন ঘনিষে আসচে। সঙ্গে সঙ্গে পরিবারেও এসেচে ভাঙন। তাই তো অসিত স্ত্রী অলকা ও পুত্র ঝুমুরকে ছেড়ে নেলীকে নিয়ে থাকে ; অজিত মন্দারকে ভালবাসলেও বিয়ে করেছে গীতাকে ; নীহার স্ত্রী সুনন্দা ও পুত্রস্বয় টুটুল-টুল ছেড়ে ভালবাসচে স্ত্রীর বোন সুপ্রিয়াকে। নিয়তি মাথা খাড়া করেছে সামাজিক মূল্যে। দীপক তাই বলচে : “Conflicting tendencies নিয়ে মানুষ তৈরি—উচ্ছ্বলতা আর সংঘম পাশাপাশি তার মনের রাজ্যে বাস করে—কিন্তু সমাজের চাপে মানুষ বেছে নেয় একটা tendency, বিপরীত tendencyকে গলা টিপে মারতে থাকে।” এরপর ‘কন্স দেবার’ আজিকের এক নতুন পর্যায় খুলে দিয়েছে, যা বাংলা সাহিত্যে অভিনব। এ হলো ‘ভূমিকা সম্বলিত’ উপভাস, বা স্মরণে আনে বার্নার্ড শ’র ঐ ধরণের নাটক। নিয়তির রকমকরে প্রকাশ পেয়েছে মরা মাটি, দাম্পত্যবৃত্ত ও সামাজিক চাপ। কিন্তু এখানে নিয়তি সংসারের স্রোতে রূপায়িত হয়েছে। আদর্শের ঘূর্ণি তাই বড়ো কথা এখানে। ২২শে ডিসেম্বর রাত বারোটায় আরম্ভ হয়েছে ঘটনা আর এ বয়ে চলেচে গ্রামলের আত্মকথায়। দ্বিতীয় ভূমিকা গড়ে উঠেচে ১৯৪৩এর ৪ঠা জানুয়ারীকে কেন্দ্র করে। এ হ’লো চিত্রার আত্মকথা। তৃতীয় ভূমিকায় গল্পায়ন শেষ হয়েছে। মানুষের কাজ কর্ম সময়ের বুহুদ, যার নিয়ামক হ’লো নিয়তি। কে কখন দেবতার পর্যায়ে উন্নীত হয় তার কোন হৃদিস পাওয়া যায় না। গ্রামলকে তাই ছেড়েচে চিত্রা। গ্রামলও রাজনীতিক আন্দোলনে জেলে গেলো। দেউলি ক্যাম্প থেকে সে ফিরে এসেচে বাংলায়। এই যে স্রোতে ভাসচে মানুষ তার কারণ সে “পেতে চায়না কিছু—একটা হুঁগিবার স্রোতের মুখে এঁকে বঁকে ধ্বংস হ’য়ে, কখনো বা দৌলধর্যক্ষীত হ’য়ে চলাইতো মানুষের জীবন। এ থেকে তার মুক্তি নেই।” এখানে নিয়তির বিশ্বরূপই ফুটে উঠেচে।

নিরাশার নৈরাজ্য থেকে নিষ্ক্রমণ এসেচে পুরুষকারের আবির্ভাবে। এ সম্ভব হয়েছে বিশ্বাসের মারফতে। ঘূর্ণির আবর্তে যে পাক জমে উঠেচে তা দীর্ণ হয়েছে আলোড়নে। তাইতো আশার রেখা উদ্ভাসিত হয়েছে দ্বিতীয় স্তরে। আশা-নিরাশার বন্দে মুখর হয়েছে ‘রাজি’, যেখানে হুঃখের আধার রাজি এলেও শান্ত আশা পথে হাতছানি দিয়েচে। তাইতো কবির ভাষায় এর স্বরূপ উল্লেখিত হয়েছে—

সেখা ঢেকে রেখে দেয় দিনস্ত্রীর অরূপ সত্তারে

সেখার কব্বিতে লাভ সত্য আপনারে

খেয়া দেয় রাজি পারাবারে।

এখানে পাঁচটি দৃশ্যে ঘটনা এগিয়েচে ১৯৩৯ থেকে ১৯৪৩এ। কালের ক্রমিক বিবর্তনই এখানে মুখ্য। গোলাগু আক্রমণে হিটলারী আমল সূত্র হ’লো আর

দিবসিকে ছড়িয়ে গেলো রাত্রির কালো ছায়া। এ থেকে বাংলাও বাদ পড়েনি! কলকাতায় এসেচে ময়স্কর, নিম্প্রদীপ ব্যবস্থা প্রভৃতি যাতে সুদাস ও শ্রামলী দোল খেয়েচে। এই আবর্তে ঘুলিয়ে উঠেচে প্রণব, রত্না, মহীতোষ প্রভৃতি। জীবনের স্বরূপ “রোমান্টিসিজ্‌ম্ নয়, আবার পুরাদস্তর গল্পও নয়। জীবনটা রবীন্দ্রনাথের গল্প কবিতার মতো।” তাইতো আশার আলো ঝিলিক দেয় : “এরাজি নয়। কোনো অন্ধকার স্বর্গ্য বুঝি ছায়ারশ্মিতে ঢেকে দিয়েচে আকাশ—বে রশ্মি পান করে কুঁড়ি ফুল হয়ে ফুটে ওঠে।” এরপর “কল্লোলে” যে ঢেউ উঠেচে তার কেন্দ্রও রজনীতক। “রাজি” এসেচে রাজিক পোবাকে, যার আরেক রূপ প্রতিভাত হয়েছে ঘূর্ণির “কল্লোলে”। রামেশ্বরের মৃত্যুতে এসেচে কল্লোল যাতে ভাবী দিনের ছবি ফুটেচে প্রতীপ ও স্নজাতার মারফতে। ভারতের রাষ্ট্রগুরু চিন্তায় জাগচে এক সমস্যার সাধনা, নতুন “পথের ইলারা”। এ হ’লো “ইনফ্রা-রেড আর আলট্রা ভায়োলেটের মাঝামাঝি পথ—রেড কমিশারদের রক্তচক্ষুর শাসনিও নয়, আধ্যাত্মিক শক্তি সাধনার পথে জগতের কল্যাণ সাধনও নয়।” “মোচাকে” এসেচে ভাঙনের ইতিহাস, যা স্মরণে আনে টমাস ম্যানের Budden Brooks-এর কথা। চারটি পর্বে গড়ে উঠেচে কাহিনীর ইমারৎ। ১৯১২ এ দেখা যায় বিরজার সংসারে আছে স্বামী মোহিনী ও তিনটি ছেলেমেয়ে, তিতু, মিতু ও হাবুল। ১৯২৪এ মোহিনীর সংসারে কালোছায়া পড়লো। ১৯৩৬ এ তিতু ও তার বাবা মৃত আর বিরজাও চলে গেচে নিঃসঙ্গপুরী ছেড়ে; হাবুল হয়েছে শিশির আর উকিল। বো মুকুল ঘরে এসেচে। ১৯৪৮ এ মিতু হয়েছে মিহির। আবার ভাঙার উপর সংসারের নতুন মোচাক বাঁধবার চেষ্টা চলেচে। আশার স্পন্দনে এ কম্পমান। চলচ্চিত্রের আঙ্গিকে হয়েছে ঘটনা সমাবেশ। মনে হয় এ বেন চতুরঙ্গ নাটক, নাট্যোপাত্তাস। Aldous Huxleyর *Eyeless in Gaza*-র উপায়ন কৌশলও এখানে চোখে পড়ে। সেখানে সময় সামনে ও পেছনে ফিরেচে, কিন্তু এখানে সময় ক্রমিক, শুধু সামনের দিকেই এগোচে। আঙ্গিকের দিক থেকে এ উল্লেখযোগ্য। এরপর ‘সৃষ্টি’ [১৯৫০] এসেচে। এখানে স্মৃতি একটি চরিত্রের ভূমিকায় অবতীর্ণ হয়েছে। দীপায়ন চৌধুরীর সত্যের বিরে আছে স্মৃতি ও সমসাময়িক ঘটনার উল্লাস। প্রতিমূহুর্তে চেতনা চিন্তায় মানুষ আলাদা কিন্তু অপর একটি মানুষের মতো নয়। তাই মানুষের স্বরূপ সন্ধানে অনেক পথ হাঁটেতে হয়, অনেক বাধা অতিক্রম করতে হয়। এর কারণ, “জীবন একটা বস্তু নয়, গতি-ভঙ্গি” আর মানুষ “অজস্র ষ্টীল ফটোগ্রাফ।” এখানে বিজ্ঞানীআলো এসেচে মানুষসত্তা বিচারেও।

বিল্লেবনী প্রতিভা তাই সঙ্গর ভট্টাচার্যে আবেগের দৌলায় ছলে উন্মথিত করেছে জীবনজিজ্ঞাসার হাজার জটিলতা। চিন্তনের পরিচিতি বহন করতে তাঁর উক্তি : “স্মৃতি শুধু ক্রান্তির ভাটার টানেই টেনে নেয়না, উত্তেজনার জোয়ারে মনকে ফাঁপিয়ে তোলে।” এখানে ভাব রূপায়িত হয়েছে মানসিক আবেগে।

শিল্পায়ন তাই তাঁর মতে জীবনকে লোভ দেখায় যেহেতু “জীবনের একটি সম্ভাব্য ভঙ্গী নিয়েই শিল্পসৃষ্টি হয়—জীবনের হুবহু ভঙ্গী নিয়ে নয়।” কাজেই তাঁর ধারণা “সত্যিকারের উপন্যাস জীবনের ভেতর প্রবেশ করেনা। জীবনকে তার ভঙ্গীতে প্রবেশ করবার লোভ দেখায়।” এরি অর্থ উদাহরণ হিসেবে স্মরণীয় হ’য়ে রইল তাঁর উপন্যাসগুলি।

(২) নবেন্দু ঘোষ

সমাজ ও রাষ্ট্রের পরিবর্তন রূপায়নে অনেকে এগিয়ে এসেছেন। এর জন্তে দাবী তাঁদের সাংবাদিক মন। কিন্তু সাংবাদিকতা কালারনে রূপান্তরিত হয়েছে সাহিত্যায়নে। বিদেশি সরকারের কার্যকলাপ গণ চক্রুর সামনে ধ’রে দেয়ার ফুটেচে রাষ্ট্রিক চেতনার রূপ, যা প্রয়োজন হ’লে অত্যাচার বা কারাবাস করতেও পেছপা হয়না। এতে অবিশ্রি আছে বেদনা রসের ভিষান। দুঃখজর্দশার প্রান্তিকে আছে যে আশার আলো তারি ইঙ্গিত দিয়েচেন নবেন্দু ঘোষ। এর সাহিত্য সাধনায় আছে দুটো পর্ব—সাংবাদিকতা ও সাহিত্যায়ন। প্রথমেই পরিচায়ক হ’লো “ডাক দিয়ে যাই” [১৯৪৪], “প্রান্তরের গান” [১৯৪৬], ও “ফিন্নাস’লেন” [১৯৩৭]। দ্বিতীয় ধারার বাহক হিসেবে স্মরণীয় “বসন্তবাহার” [১৯৪৯] এবং “নায়ক ও লেখক” [১৯৪৯]।

প্রথমেই রাজনীতিক উপন্যাসের কথা। রবীন্দ্রনাথের “গোরা” “ঘরে বাইরে” ও “চার অধ্যায়” এদিকে যে দৃষ্টি দিয়েচে এখানে তারি ব্যাপক প্রসার। তবে উগ্রতাই এখানে বেশি চোখে পড়ে। “ডাক দিয়ে যাই” সাধুভাষায় লেখা। চেতনা প্রবাহে আছে যে এলোমেলো চিন্তার মালা, তার ধাঁচ কিন্তু নিরূপিত হয়েছে স্বদেশিয়ানায়। আখ্যানবস্তুতে দেখা যায় কল্যাণীর চারটি ছেলে—দিলীপ, শেখর, প্রমথ ও গোরা—আর একটি মেয়ে উমা। দিলীপ কবি কিন্তু বিকারগ্রস্ত; শেখর স্বদেশের কাজে খুন হয়েছে; প্রমথ কারাবন্দী; আর গোরা মুক। কল্যাণী যেন ভারতবর্ষেরই প্রতীক—সে “দুঃখিনী, সন্তান হারা, অভাবের নাগপাশে শৃঙ্খলিত।” সভ্যতার মোড় পরিবর্তনে অমৃতের হয়েছে নতুন মূল্যায়ন। বস্তুত অমৃতত্ব এক বিশেষ মানসিক অবস্থা যাতে সংস্কারমুক্ত মনে মানুষ ভালবাসা ছাড়া অত্র কিছু ভাববে না। এই মানবপ্রীতিই অমৃত। লেখক এর জন্তেই সবাইকে ডাক দিয়েচেন। নরনারীর নতুন সংজ্ঞা দেয়া হয়েছে—“নারী”। রঞ্জিত ওষ্ঠ, পাউডারভঙ্গ-বিহীন মুখ, মিতম্বের গতিচ্ছন্দ। ‘পুরুষ’। দৃষ্টি, উর্ধ্বমুখী, নিয়মুখী, তির্যক, বক্র, কামনাতুর।” চেতন-অচেতনের লীলায় ফ্রেয়েডীয় মনোবিকলন প্রকাশ পেয়েচে। ‘ইউলিসিস’-এর মতো ছোট ছোট শব্দ ফুটে উঠেচে চেতনা প্রবাহে। এরা যেন বুধদ—

“হ—”

রাস্তা।

শব্দ।

আলোর প্রেত।

হাসি।

কলরব।

এরপর 'প্রান্তরের গান' ২টি খণ্ড আছে। প্রথমের ঘটনাকাল ১৯৩৯ থেকে আগষ্ট আন্দোলন পর্যন্ত আর দ্বিতীয়ের ১৯৪২-৪৩। 'ভয়লিপি' ও এর আরেক নাম। উপজ্ঞাসের তিনটি পর্ব আছে—প্রান্তরের গান, ঝড়ের সংকেত ও ঝড়। নন্দ ও কাজলতার কথায় পাড়ি জমিয়েচে দেশকর্মী প্রবীর। মাধবী কিন্তু ঝুঁকেচে প্রবীরের দিকে। প্রবীর চালান হয়েছে স্বদেশিমানার জন্তে। দেশের বুকে তাই অশ্রু উপুড়ে পড়েচে করুণায়। মনে হয় দেশ যেন স্বাধীনতার স্বপ্ন দেখেচে। রাজনীতিক সমস্তা পরে রূপান্তরিত হয়েছে সাম্প্রদায়িকতার। অদৃষ্টের কি নির্ভুর পরিহাস। অন্তর্দ্বন্দ্ব যে দাঙ্গা এসেচে তারি পরিচায়ক হ'লো 'ফিয়ার্সলেন' যা ছেচলিশের ১৬ই-আগষ্টকে কেন্দ্র ক'রে আবর্তিত হয়েছে। বাস্তবের এ রূপায়ন সুদুর্লভ। কাব্যে এ-কাজ করেছেন বিষ্ণু দে তাঁর 'সন্দ্বীপের চরে'। লেখক তাই ভূমিকায় বলেচেন : "এর ভালোমন্দ অধিকাংশ চরিত্রই আমার দেখা—তাঁরা নিছক কল্পনা গ্রহৃত নন।" উপজ্ঞাসের স্থান হ'লো ফিয়ার্স লেন ও সগর দত্ত লেন। আজমল ভালো লোক কিন্তু তার পুত্র লীগপন্থী। গুণ্ডাদের মধ্যে তাজমহম্মদ, আকবর ও মুস্তাক প্রধান। এ সব গুণ্ডা একে একে শেষ করেছে সুমন্দার মা-বাপ, মাসী-পিসী, গিরিবালা—অজিতদের বাড়ীর সবাইকে। এদিকে আজমল আশ্রয় দিয়েচে নিবারণ, পরেশ ও গজাননদের পরিবারকে। এদের রক্ষার্থে আজমল নিজেই খুন হয়েছে আর জখম হয়েছে হোসেন। একটি দিনের কাহিনী নিয়ে এগিয়েচে এ গল্পিকতা যেমন গোপাল হালদায়ের 'একদা'। গুণ্ডাদের হিন্দীবুলি জীবনের ছাপ বহন করলেও চরিত্রগুলি অল্প পরিসরে তেমন ফোটেনি।

এরপর এসেচে সাহিত্যায়ন। 'বসন্তবাহার' সাধারণ প্রেমের কাহিনী। অনিমেয় রায় বলেচে স্মৃতি—কৃষ্ণার প্রেমকাহিনী আত্মজৈবনিক পদ্ধতিতে। এতে কণ্যাভাষাই প্রাধান্য পেয়েচে, যা, এক একবার জলে উঠেচে মননের ভাস্বরতায়। সাম্প্রতিক ঘটনার সাংবাদিকরূপ পেয়েছে লেখক এসেচেন মনোলোকে, শিল্পায়নে। জীবন ও মনের যে দ্বন্দ্ব তারি রূপায়ন হ'লো 'নায়ক ও লেখক'। এর সঙ্গে তুলনীয় Pirandelloর Six characters in search of an author। জীবনে লেখক ভালবাসে দেবীকে, কিন্তু গৌরী চায় তাকে। অনিল মিত্রের সঙ্গে দেবীর বিয়ে ঠিক হওয়ায়, লেখক বনে পালিয়ে প্রাণ হারায়। মনোলোকে কিন্তু ভাস্কর ভালবাসে বহ্নিকে আর নির্ধাতিত মানবের উন্নয়নে এগিয়ে এসেচে। মাতালদের মধ্যেও আছেন ভগবান। স্মৃতিভাষা নাচে আর ছোট্ট চোলক বাজায়—

কালো ছোড়ার কোমর ধরে

নাচে মাতাল ছুঁড়ীরে—

নাচে মাতাল ছুঁড়ীরে—।

অভিমানব যে দিন ধরায় নামবে, সে দিনই তো বিপ্লব শুরু হয়ে। এখানে লেখক একদম সভ্যতার গোড়ায় গিয়েচেন আর ভগবান স্বয়ং আখ্যাস দিয়েচেন

“মামুষের কোনো অবস্থার জন্তে আমি দায়ী নই। আমি ইচ্ছিয়াতাই তাই জগতের কোনো কিছুই আমি দিতে পারি না—দিই না।” এখানে বলিষ্ঠতা এসেচে আজিক নির্বাচনে ও প্রয়োগে।

রাজনীতিক অবস্থা চিত্রণে নবেন্দু ঘোষ যে কৃতিত্ব দেখিয়েছেন তাতে শির কোশলই বড় কথা। বস্তুর চেয়ে আজিকই বড়ো হয়েছে। কাজেই বিষয় বস্তুর চমক এখানে কিছুটা বৈচিত্র্য আনলেও, উপায়নের দানও কম নয়। পুরনোর নবায়নে যে দৃষ্টিভঙ্গির পরিচয় মেলে, তা সত্যি প্রশংসার। নক্সাকাটার জেলার সঙ্গে যুক্ত হয়েছে মানসিক অবলোকন ও আদর্শের স্বর্ণঝড়। এরা সাম্প্রতিক ঘটনার রূপক হ’য়েই হয়েছে সাহিত্যের উপজীব্য। কিন্তু আজিকের চমক পদে পদে আনে বিষয়। এর পেছনে অবিশ্বি কাজ করেছেন বিদেশি সাহিত্যরসীরা। তাই সব মিলেজুলে নবেন্দু ঘোষ এক নতুন যুগের ইঙ্গিত বহন করছেন।

(৩) অন্যান্য

মনায়নে অনেকে এনেছেন যৌনজ বিষয়বস্তুর আর ফ্রেডেরী আজিক। এরি বিস্তারে অরুণীর গৌতম সেনের ‘প্রিয়া ও মানসী’ [১৯৩৯] বা নবেন্দু ঘোষের ‘নায়ক ও লেখকের’ স-গোত্র। এখানে জীবন ও মানসের, বাস্তব ও আদর্শের চিত্র পাশাপাশি ফুটেচে। লেখক স্বশাস্ত্র নিজের জীবনে পেয়েচে কমলা, বনৌ ও তৃপ্তি। পরে স্বশাস্ত্রের অন্তর্ধানপটে আঁকা রইল তৃপ্তি। মানসে কিন্তু এরি প্রতিচ্ছবি ভেসে উঠেচে স্বশাস্ত্রের প্রতিক্রিয়া মীর্নাতে। মীর্নার জীবনে এসেচে অজিত, শশাঙ্ক, অরুণ। ধরবার চেষ্টার জীবনহানি হয়েছে মীর্নার। অরুণ তাই ভাবচে। মনোবিকলনের সহায়তায় চাওয়া ও পাওয়ার স্বরূপ আবিষ্কার হয়েছে। এ-ধারায় এগিয়েছেন পৃথ্বী শ ভট্টাচার্য। তাঁর মারফতে ফ্রেডেরী মনঃসমীক্ষণ রূপায়িত হয়েছে ‘বিষয় মানবে’ [১৯৪৫]। কাহিনী ব’য়ে চলেচে আদিভাবাবু, তার মেয়ে তপতী ও পুত্র তপনকুমারকে নিয়ে। প্রেমের বিকাশে তাই তপতী পেলো মানবেজ্ঞকে। মনস্তাত্ত্বিক আলোচনার দেখা যায় তপতী ভালবেসেচে মানবেজ্ঞের খঞ্জতাকে আর চন্দনা স্বকীয় অভিযানস্পৃহাকে। কাজেই মানবেজ্ঞ স’রে পড়লো। এখানে আখ্যানপ্রবাহ ব’লে কিছু নেই, আছে কতকগুলি ঘটনার সমাবেশ। এর কারণ অবিশ্বি বিশ্লেষণী প্রতিভা। ভব এক একটি চরিত্রের জেলা উদ্গোধন বোধ্য। সভ্য মাহুসমাত্র বিকৃতমনা, যে পারিপার্শ্বিক দ্বারা ক্রমশই পিষ্ট হচে। তাই সে খোজে মুক্তির পথ। এখানে এসবই রূপায়িত হয়েছে। এরপর যৌনসম্পর্কের বিকাশ বিবৃত হয়েছে ‘মরা নদীতে’। দিগবরী বোঝে না স্বামী গুরুচরণের অভি-লাষ, যে হেতু তার বয়স অল্প। যৌবন-উন্মেষ হয়েছে আস্তে আস্তে দিগবরীর

জীবনে। এরি বিবরণী এ-উপগ্রাস। গুরুচরণের গানে ইছামতীর তীর রূপকে ঝলসে উঠেচে, সঙ্গে সঙ্গে তার মানসও নন্দনপুরে ভেঙে পড়েচে কামনার—

বাবলা গাছে ঘু ঘু কাঁইড়া মরে,

ওরে আমার গাঁয়ের মরা নদী চরে।

চৈতন্য মাসে আমার কাঁদন ঘুঘুর চক্ষে ঝরে—

এখানকার অবস্থা গুরুচরণের মনেরই। ‘শান্ত যৌবনে’ [১৯৪৫] আছে অনীতা-কল্যাণী-রমেনবাবু ত্রিভুজ। এতেও যৌনজ বাসনার বর্ণনা আছে। এ থেকে কিছুটা নিজস্ব এসেচে ‘দেহ ও দেহাতীতে’ এবং ‘পতঙ্গ’। শেষেরটি সমসাময়িক ঘটনার উল্লেখ। আদর্শের বহির্লিখায় মানুষ যুগে যুগে পুড়ে মরেচে। আরেক দল হয়েছে সুবিধাবাদী, যারা অল্প আদর্শে ভাসমান। কিছুটা রাষ্ট্রিক ছাপও আছে এখানে। মানস অবলোকনের ব্যাপক প্রয়োগে পৃথীশ ভট্টাচার্য কিছুটা নতুনত্বের অধিকারী হয়েছেন।

এরপর প্রসাদ ভট্টাচার্যের ‘আগামী প্রতিচ্ছবি’ এগিয়েচে যৌনসম্পর্কের লীলায়। নায়ক বাবলু কেবল প্রেম ক’রে যাচ্ছে, যেমন করেছে ‘বেদ’র পঁচা। মিনতি, বন্দনা, সিদ্ধু, দয়া প্রভৃতি একেকটি মেয়ে তার জীবনে ভিড় করেছে। আগামী দিনের প্রতিচ্ছবি যে জাতক তার আবির্ভাব হ’লো বন্দনার গর্ভে। এই একটাই প্রেম, আর সব ধুমকেতু। গল্পায়নে সজ্ঞানীকান্তের ‘অজয়ের’ ছায়া ও পড়েচে মাতৃত্বের যৌথ দাবীতে। এখানে লেখক বে-আত্র করেচেন জীবনের রূপ। পশুপতি ভট্টাচার্যের ‘অবশস্তাবী’ ও উল্লেখযোগ্য এ-প্রসঙ্গে। মানুষী জীবনে শূন্যতা নেই। এক আশ্রয় ছিড়ে গেলে আসে অল্পটি। তাইতো রাসবিহারী ভায়ে বলাইয়ের যত্নে সন্ন্যাসী হ’লো আবার ফিরে এসেচে মাটির ঘরে। সে আবার সংসারের চৌধক আকর্ষণে গড়ে তুললো দাতব্য চিকিৎসালয়। সংসারের এ হ’লো অবশস্তাবী নিয়ম। এরপর ‘মুক্ত ধারার’ অনুসৃত হয়েছে ‘ঘরেরবাইরে’র আঙ্গিক। আত্মজৈবনিক পদ্ধতিতে নায়ক অমরনাথ ও নারিকা মীরা আত্মকথা বলে যাচ্ছে। এ যেন চলচ্চিত্রের খেলা। অমরনাথ তার স্ত্রীকে আর মীরা তার স্বামীকে ভাল-বাসতে পারে নি। এরা পরে প্রেমে পড়েচে। শেষে কিন্তু অমরনাথ নিল মর্ত হ’তে বিদায় আর পড়ে রইল মীরা। করুণ রসের ভিড়ান তাই এসেচে অনিবার্য ভাবেই। এ-সব রচনা উপাদান ও উপায়নের নতুনত্বের জগ্রে উল্লেখযোগ্য, যদিও রসাতল আছে অনেক জায়গায়। এ প্রসঙ্গে পঞ্চানন ঘোষালের ‘রক্তনদীর ধারা’ স্মরণীয়। Dr. Jekyll ও Mr. Hyde এর লীলার ফুটেচে ব্যক্তিত্বের দৈত্যরূপ। ‘হুই পক্ষ’ এই বিধা খণ্ডনের অন্তরূপ। বিশ্লেষণী প্রতিভাই এখানে চোখে পড়ে।

(ii) রাজ হস্ত

বিয়াল্লিশোত্তর যুগে রাজনীতি মধ্য চাড়া দিয়ে উঠেচে। বিশ্বগ চিন্তার সঙ্গে এর আছে সমতা। গোটা জাতি জেগে উঠেচে আত্ম-সচেতনতার। ব্রিটিশ

শাসনে আভির সস্তায় এলো চিড়; নিষ্পেষণে হিবড়ে হ'য়ে ভেঙে পড়লো আদর্শের ভিত্তি; শোষণে গুঁকিয়ে গেল বাঙালীর তথা ভারতবাসীর প্রাণপ্রেরণা। তাই বাঙালী লিখিয়ে রূপান্তরিত করেছেন আগস্ট আন্দোলন [১৯৪২], যার মারফতে বিদ্রোহ এসে নাড়া দিয়েছে গোটা দেশটাকে। এই যে উপাদানের 'আবির্ভাব' এতে বিষয় বস্তুর ক্ষেত্র হ'লো বিস্তারিত। আর এ এলো কোর্টল্যাননে, যা রাজনীতি চর্চার নামাস্বর। এতে তাই মেলে নতুনত্বের সন্ধান।

(১) মনোজ বসু (১৯০১—)

পল্লীকেন্দ্রিক আবর্তনে যিনি এগিয়েছেন তিনি হ'লেন মনোজ বসু। প্রাকৃতিকতা পেরিয়ে তিনি এসেছেন মানুষী স্তরে। এদিক থেকে তিনি বিভূতি বন্দ্যোপাধ্যায়ের স্ব-ধর্মী। কিন্তু মানুষী স্তরে পেয়েছেন ছোটো জিনিষ—এক, প্রেমবিলাস; দুই, রাজনীতিচর্চা। বস্তুতঃ এ দুয়ের চিত্রণে তাঁর উপজ্ঞাস স্মরণীয়। রাজনীতিই প্রেমের উপরে স্থান পেয়েছে। গোটা দেশের রাষ্ট্র কাঠামো যেভাবে মানুষকে জাঁতা কলে পিষে, তাতে ব্যথিত হয়েছে তাঁর মন। দুঃখ দুর্দশার শেবে যে শান্তি আসবে এই আশাতে তিনি আত্মবান। এ রকম বলিষ্ঠ আশাবাদ আছে লেখকের বিপ্লবের মূলে। পরাধীন দেশে সাহিত্য সাধনা যে কত কঠিন সে সম্বন্ধে তিনি সচেতন। যে আত্ম-ব্যাপ্তি তিনি চান লেখার মারফতে, তা এখানে স্বভাবতই সীমায়িত। বাইরের ঘটনায় তিনি বিচলিত হন আর জানাতে চান তার প্রতিবাদ। রচনা তাঁর কাছে তাই ব'য়ে আনে উদ্বেগ। তিনি বলেছেন—“অবিচার দেখে বিচলিত হ'য়ে উঠি; প্রতিবাদ জানাতে চাই। যোদ্ধা হলে মেসিন গান নিয়ে ছুটতাম, চায়ী মজুর হলে ঘরে এসে বউ ঠেঙাতাম, শিশু হ'লে কঁদে ভাসিয়ে দিতাম।” এই উদ্বেগ নিয়েই তিনি কলম ধরেছেন। তাঁর এ-উপলব্ধি চারিধে-বাওয়ার জন্তে চাই পাঠকের গ্রহণ শক্তি। তাই মনোজের সাহিত্যায়ন ধরা পড়েছে ছুটি বিশেষ স্তরে। প্রেম বিলাসের পরিচায়ক হ'লো ‘গগো বধু স্নানরী’ [১৯৪৬] ও ‘শত্রুপক্ষের মেয়ে’। কোর্টল্যানন দেখা যায় ‘ভুলি নাই’ [১৯৪০], ‘সৈনিক’ [১৯৪৫], ‘আগষ্ট ১৯৪২’ [১৯৪৭] ও ‘পৃথিবী কাদের’ এ।

প্রথম পর্ষায়ের ‘গগো বধু স্নানরী’ কথ্য ভাষায় ব'য়ে চলেচে গেরো পরিবেশ। বসন্ত বিয়ে করতে চায় না শোভাকে, যদিও আগে এজন্তে কথা দেয়া হয়েছে। এর জন্তে দায়ী অবিজ্ঞি দু'জনের মনানৈক্য। তার পর সে বিয়ে করলো লক্ষ্মীকে, যেহেতু সে স্নানরী, “এ জল চালে, ডাব ছুঁড়ে মারে না।” সৌন্দর্যের আদর্শই এখানে রূপায়িত হয়েছে। এখানে তেমন কোন বৈশিষ্ট্য নেই। এর পর আছে ‘শত্রুপক্ষের মেয়ে’ যা চিতলমারীর খাল নিয়ে আরম্ভ হয়েছে। এখানে ঘটনায় একটু জটিলতা এসেছে। নরহরির পুত্রের সঙ্গে সৌদামিনীর মেয়ের বিয়ে হ'লো না। পরে সৌদামিনীর

ছেলের সঙ্গে বিয়ে হ'লো নরহরির মেয়ের। এ সবের মাঝখানে অবিশ্রাম মামলা চলেচে বোভাসির চর নিয়ে। বর্ণনা সবই গ্রামীণ পরিবেশে ফুটে উঠেচে। অতি সাধারণ ঘটনার সমাবেশ হয়েছে এখানে। কৌটিল্যায়নের পরিচিতি বহন করচে 'ভুলি নাই।' এ হ'লো রাজনীতিক উপজ্ঞাস। কাহিনীর কাল ১৯০৫—১৯, ১৯২১ ও ১৯৩৬। স্বাতির স্ফুট পথে এসেচে গল্পায়ন। শব্দরই কথক, যে বিপ্লবীদের একেচে স্বাতি-তুলিতে। একে একে মানসপটে ভেসে উঠেচে কুণ্ডল দা, বাণী, আনন্দকিশোর, নিরুপমা, সোমনাথ, মায়, মল্লিকা। ঘটনার বাস্তবতা এসেচে খুলনা জিলার ভৈরব নদী ও খালিসপুর মারফতে। আনন্দকিশোর ও সোমনাথের কাহিনী বেশি জীবন্ত। অবিশ্রাম কুণ্ডল দার স্বাতিতে ভরপুর হয়েছে গল্পায়ন। নকসা হিসেবে চরিত্রগুলি যেমন উপভোগ্য, উপজ্ঞাস হিসেবে তেমন নয়। গল্পায়নের চেয়ে চরিত্রায়ণই এখানে ফুটেচে বেশি।

'ভুলি নাই'য়ের স্বাতিতে উঠেচে 'সৈনিক'র ইমারত। কংগ্রেস-কর্মী পারালালের কাহিনী এখানে হয়েছে বর্ণিত। তার কারাবাস, ইস্কুল-পরিচালনা, পীড়িতদের সাহস দান প্রভৃতি কাজ দিয়েচে তাকে নায়কের মর্যাদা। ভূভিক্ষ, লজ্জাখানা, উমা-সুপ্রিয়ার কাজকর্ম এসেচে ঘটনা প্রবাহে। আলাদা অলাদা ভাবে এরা উল্লেখযোগ্য। সবটা মিলে ঐক্য প্রতিষ্ঠা হয়নি। উপাদান আছে অনেক, কিন্তু সংহতি বা শৈল্পিক স্বেচ্ছা নেই। 'ভুলি নাই' শেষ হয়েছে এই আশায় যে দেশে "শান্তি আসবে, খ্রী ফিরবে।" এখানেও আছে সেই আশার ঝিলিক : "বাঁকা মেরুদণ্ড আবার খাড়া হয়ে উঠবে খাণ্ড পেলে—সে খাণ্ড স্বাধীনতা।" সৈনিকরা তাইতো বেরিয়েচে দলে দলে, তাদের "মাথায় নির্ধাতনের শিলাবৃষ্টি, পিছনে টলমল অশ্রুসমুদ্র।" উপজ্ঞাসের নামকরণের সার্থকতা তেমন ফুটে ওঠেনি। কাহিনীর পূর্ব ও উত্তর ভাগের স্মৃতি স্মৃতির অভাবই ধরা পড়ে। বিচারালয়ের বর্ণনায় লেখক একটু অজ্ঞতার পরিচয় দিয়েছেন, যেমন হাকিমের সঙ্গে আসামীর সংলাপে। তবে পল্লীর সৌন্দর্য রূপায়ণে কবিত্ব আছে, যা ফুটেচে বউডুবিয় বিলকে কেন্দ্র করে। 'আগষ্ট ১৯৪২'এ আছে তিনটি পর্ব। 'আদি কথার' বর্ণিত হয়েছে চন্দ্রার জীবনযাত্রা। চন্দ্রার স্বামী শিশির মহকুমা হাকিম। 'সংগ্রামে' চন্দ্রা শিশিরকে বলচে চাকরি ছাড়তে। এখানে জড়ো হয়েছে মহীন, যুধী, প্রভৃতি। 'উত্তর কথার' যুধী বিয়ে করেছে মহীনকে। বিয়াল্লিশের আন্দোলন ভারতের বুকে যে প্রলঙ্করী ঢেউ তুলেছিল এখানে আছে তার রূপায়ণ। উপজ্ঞাসের উপাদান থাকলেও, নেই উপায়নের ঐক্য। এরপর 'পৃথিবী কাদের' ঘোষণা করেছে বিপ্লব, যাতে সন্নিকরনের স্রবণ ধ্বনিত হয়েছে।

মনোজ অতিমাত্রায় আশাবাদী। আধুনিক মঞ্চতে তাই তিনি তৈরি করেচেন তাঁর মঞ্চস্থান, যেখানে আহুত হয়েছে নির্ধাতিত, নিষ্পিষ্ট জনসাধারণ। তাঁর বিদ্রোহী মেজাজে কখনেছা প্রবল, কিন্তু প্রকাশনক্ষমতা একটু কম। তাঁর বিপ্লবী মনের আশা এই যে "কলঙ্ক লিপ্ত কলম ভাবীপ্রভাতে নুতন সূর্যের আলোর ঝলকিত

হ'য়ে উঠবে।" তাই আশার ঝলকই বড়ো এখানে। বাস্তব মনন ও অহুত্বের রঙে যে পর্যন্ত না সজীবিত হ'য়ে উঠে, সে-পর্যন্ত এ শুধু কংকাল। এতে প্রাণ-সঞ্চারে লেখক তেমন কৃতকার্ণতা দেখাতে পারেন নি। তবুও বলিষ্ঠ আশাবাদের মূল্য ও কম নয় সামাজিক দিক থেকে। তাই যে পরিমাণে তিনি সমাজ ও রাষ্ট্র সম্বন্ধে সজাগ সে পরিমাণে শির-সচেতন নন।

(২) নারায়ণ গঙ্গোপাধ্যায় (১৯৮—)

'দেশ' সাহিত্য সাধনা শুরু ক'রে 'বিচিত্রার' ভেতর দিয়ে যিনি পৌঁছুলেন 'শনিবারের চিঠিতে', তিনি হ'লেন নারায়ণ ওরফে তারকনাথ গঙ্গোপাধ্যায়। কাব্যের রঙিন জমি থেকে হয়েছে তাঁর গল্পের বিচিত্র ভূমিতে অবতরণ। সমাজচিত্রণে তাই ছোটো বিশিষ্ট দৃষ্টিভঙ্গির পরিচয় মেলে—এক, সমাজতন্ত্র; দুই, রাষ্ট্রতন্ত্র। বস্তুত সামাজিক ও রাষ্ট্রিক ধারায় এগিয়েচে তাঁর সাহিত্যায়ন। একটা বিপ্লব আসবে যাতে বিদূরিত হবে দুঃখহর্দশার অন্ধকার। কাজেই তিনি এনেচেন এ অন্ধকারে বাণীদূত। অন্ধকারের পরে দেখা দেবে সূর্যসারথি। কাজেই ষা-কিছু অভাব-অভিযোগ সব ক্ষণস্থায়ী। আশাতেই তিনি আস্থাবান। এখানে তিনি মনোজ বসুর সহধর্মী। তবে মনোজের যেখানে উড়চে শুধু বিশ্বাসের ধ্বজা, সেখানে নারায়ণ এনেচেন কাব্যিক রসায়নও। অহুত্বের জীবকশক্তি এখানে খুব কার্যকরী হয়েছে। ফলে যেমত উদ্দেশ্য বাণীবাসীশের পরিচয় দেয়, তাকে তিনি করেচেন রসোজীর্ণ! একাজ হ্রস্ব। তাই মনায়নের স্তম্ভ বিশ্লেষণে তিনি বান নি। শাদা চোখে জিনিষ দেখে, তাকে রূপায়িত করেচেন যৌক্তিক ব্যাখ্যায়। কার্গাকারণ সূত্রেই এগিয়েচে গল্পায়ন। কাজেই নারায়ণের মানস-বিবর্তনে ছোটো ধারার পরিচয় মেলে। সামাজিক স্তরে আছে 'উপনিবেশ' [১৯৪৩], 'সত্ৰাট ও শ্রেষ্ঠী' [১৯৪৫] ও 'স্বর্ণসীতা' [১৯৪৬] আর রাজনীতিক স্তরে 'তিমির তীর্থ' [১৯৪৩], 'মল্লমুখর' [১৯৪৫], 'সূর্যসারথি' [১৯৪৬] ও 'শিলালিপি' [১৯৪৯]।

সমাজে যে চিহ্ন এসেচে তা সভ্যতারই ফাটল। ছেগেবেলাকার রঙিন কল্পনা জলে উঠেচে "আত্মাইয়ের নীল ধারায়" ও "কৃষ্ণচূড়ার কুঞ্জে"। বয়সের সঙ্গে সঙ্গে এরও হয়েছে রূপান্তর। তাই সূর্যের ইশারা এসেচে 'উপনিবেশে'। এখানে আছে তিনটি পর্ব। তেঁতুলিয়ার মুখে অবস্থিত চরইসমাইল ভাড়াগড়ার এগিয়ে চলেচে। এখানে আছে যে সামাজিক উল্লাস "সমুদ্রের ওরসে প্রবাল বোপের গর্ভে তার জন্ম।" এখানে প্রেমজ্ঞ'র 'নীলকণ্ঠ' কবিতার হয়েছে রূপান্তর, কথা সাহিত্যে। 'মৃত্তিকা' ভেগেচে আর 'কসল' ফলচে। এখানে আছে যে আদিমতা তা চরে চারিয়ে গেচে ডি-সুজা, গিসি, জোহান, গঞ্জালেস, হরিদাস, বলরাম ভিষকরর প্রভৃতির সহায়তায়। অতভাবে বলা চলে এরা আদিমতারই শ্রেষ্ঠ ফল। মণিমোহন তাই ম'-হুনের সঙ্গে

প্রেম করচে, যদিও তাঁর জী বর্তমান। জোহান পালিয়েচে লিলিকে নিয়ে। বলরাম করেছে যুক্তাকে গর্ভবতী। দ্বিতীয় পর্বে এ-সব চরিত্র প্রাণবান হয়েছে ‘বিভ্রান্ত বসন্ত’ ও ‘দৈত্যালিতে’। তাই প্রম মাথা খাড়া করেছে—“মাহুয কি কেবল রচনা করে ইতিহাসকে? ইতিহাস মাহুযকে রচনা করেনা কোনোদিন?” তৃতীয় পর্বে ‘স্বর্ঘ্যপ্ত’ জেগেচে দশ বছর পরে। মণিমোহন সার্কেল অফিসার হয়েছে। যেহেতু সে সইতে পারেনা মা-ফুনকে, তাই সে পালিয়ে গেচে ভয়ে, যেমন করেছে বলরাম। সভ্য মাহুযেরা সস্থ করতে পারবে না উপনিবেশের এই দুঃস্বপ্ন উদ্ভাস। এ গা-সওয়া হয়েছে শুধু পর্তুগীজ ও দেশজ মাহুযের কাছে। যুগে যুগে চর ইসমাইলের নতুন নতুন রূপ। আর এ থেকে “মণিমোহনেরা পালাইতে চায়, বলরামেরা ইহার বিচিত্র বিপুল সংঘাতকে সস্থ করতে পারে না।” কিন্তু এতে কোনো ক্ষতি নেই, যেহেতু “বাংলার প্রচণ্ড ও বিপুল প্রাণশক্তি” আসবে এখান হ’তে। আর এতেই স্তম্ভ হবে ক্রমিকীটের সভ্যতা। ‘সম্রাট ও শ্রেষ্ঠী’ হ’লো সামাজিক রূপান্তরের স্তোত্রক। লেখকের মতে এ তাঁর শ্রেষ্ঠ উপভাস। সভ্যতার বিকাশে সামন্ততন্ত্র জন্ম দেয় বণিক সভ্যতা, বাণিজ্যক্রমে স্থান করে দেবে গণশক্তির। এই বিবর্তনের মোড়ে মোড়ে দাঁড়িয়ে আছে সামন্ত বিখনাথ, বণিক লালাজী ও গণশক্তির অপর্ণা। কাহিনীর পটভূমি হ’লো কুমারদহ ও নবীপুর, যার নায়ক বথাক্রমে বিখনাথ ও লাল হরি শরণ। সোনাদীঘির মেলা উপলক্ষ্য ক’রে সম্রাট ও শ্রেষ্ঠীর বিবাদ শুরু হয়েছে। এ বিবাদের মূলে লুকিয়ে আছে ইতিহাস-বীজ, বা কালারনে মহীকর্মে বিস্তার লাভ করেছে। ‘স্বর্গদীতার’ আর্থিক পটে ফুটে উঠেচে প্রেমের চেহারা। অল্পপমা হ’লো স্বর্গদীতা, যার বিয়ে হয়েছে সোমনাথের সঙ্গে। সে কিন্তু ভালবাসে অরুণকে। অরুণ অল্পপমার কথা না শোনার, অল্পপমা সহায়তা করেছে অরুণের ঘরে আগুন জ্বালানোর। এতে প্রমীলাও পুড়ে মরেচে। ফলে মহানন্দার জলে অল্পপমার আত্ম-বিসর্জন হয়েছে অবশ্যস্বার্থী। মনস্তাত্ত্বিক আলোচনারও ইঙ্গিত আছে এখানে। এ হ’লো অর্থ ও প্রেমের বৈতরূপ। সমাজ ভাঙন এখানে পরিষ্কৃত।

দ্বিতীয় স্তরে রাজনীতি এসেচে, বা মিশেচে সমাজতন্ত্রের সঙ্গে ‘তিমিরতীরে’। এর আছে তিন ভাগ। প্রথম ভাগের ‘চক্রবালে’ আড়িরাণ খা দেখা দিয়েচে “ক্ষুদ্রতা, সংকীর্ণতা, কুংসা এবং কলঙ্ক”র প্রতীক হিসেবে। এর কারণ, কলকাতা তার রাক্ষস বাহ বাড়িয়ে টেনে নিয়েছে “অন্ন, বস্ত্র, অর্থ, মস্তক।” ‘অরণ্য’ ভাগে প্রকৃত মাস্টার চেষ্টা করচে ব্বেদশিরামার চেউ তুলতে, কিন্তু পারেনি। সে ভাবচে—“জলে ওঠে আগুন যেন বজ্র ছেন ভারী।” ‘তিমির তীরে’ দেখা যাচ্ছে গণশক্তির আধার, নমঃসুদ ও বেবাজিরা [বেদে] প্রকৃতির ভেতর, যদিও এখন তারা মনের নেশায় টলমল। এ শক্তির বে ক্ষুরণ হবে তার ইঙ্গিত বহন করচে প্রকল্প-নীলিমা, তপন-গুহা প্রকৃতি। এর পর ‘মন্ত্রমুখর’ বা শরণ করিয়ে দেয় মনোজ বসুর ‘আগষ্ট ১৯৪২’। ‘ভাতার-মারীর’ ভয়ালতা নিশ্চিতপূরে চিন্তা এনেচে। কাহিনী আবর্তিত হয়েছে বিনোদ বাবু

হাকিমকে কেন্দ্র করে। সংগ্রামের রক্তাক্ত স্বাক্ষর হয়ে গেল এখানে। তাই মনে হয়েছে “আকাশ যেন লালচাঁদ মণ্ডলের বুলেট-বোঁধা বুকের রক্তে লাল।” এর প্রকৃত খবর একবার ভবিষ্যৎই উদ্ধার করতে পারে। লেখকের ইমিত তাই বলিষ্ঠ: “জল-বাওয়া গ্রাম আর মরা মানুষের ভাঙা পাঞ্জরে যে কাহিনী প্রচ্ছন্ন রইল তা উদ্ধার করবে অনাগত কালের প্রত্নতাত্ত্বিক, স্বাধীন ভারতের ঐতিহাসিক।” “স্বর্ধসারথি” বিপ্লবোত্তর আশার প্রতীক। বোমার হিড়িকে সবাই কলকাতা ছেড়ে পালাচ্ছে। তাই নীচতার নাচ চলেছে কলকাতায় ও ডুরাসের চা-বাগানে। বুকের আওতার মাথা চাড়া দিয়ে উঠেছে লক্ষ লক্ষ স্বার্থপরতা—“দেবতার বেদী বলির রক্তে লিখা। লোভী পুরোহিত জাগিছে বিশ্বময়।” যেহেতু এচরম সত্য নয়, তাই জেগেচে শূদ্রশক্তি ডুরাসের চা-বাগানে আর রবার্টের রক্তে লাল হয়েছে কালীঝোরা খাদের কালো জল। আদিত্য’র স্বপ্ন তাই রূপায়িত হয়েছে: “কাঞ্চনজঙ্ঘার স্পর্শখির থেকে সাগরপ্রান্তের কলকাতা পর্যন্ত স্বর্ধসারথির রথচক্রে মন্ত্রিত হয়ে উঠেছে।” এরপর “শিলালিপি” রঞ্জন চট্টোপাধ্যায়ের আত্মকথা ফুটেছে। স্মৃতিরোমছনে ভেসে আসচে পদ্মাক্যাম্পের অন্তরীণ অবস্থা। রঞ্জনের জীবনে আবর্তিত হয়েছে কালের রথচক্রে, যা গুঁড়িয়ে দিয়েছে কতনা স্বপ্ন, কতনা রঙিন আশা, কতনা কল্পনার পক্ষ বিস্তার। লেখক ও নায়ক এখানে এক। ইকুল-পালানো বাউলের ছবি জাগচে। কল্পনা থেকে জীবনে অবতরণ করতে রঞ্জন। তার কানে বাজচে বৈরাগীর সুর—

একবার বিদায় দাও মা যুরে আসি
অভয় রামের ধীপাস্তর মা, ক্ষুদ্ররামের ফাঁসি।
জনম নেব মাসীর ঘরে মাগো,
চিনতে যদি না পারো মা, দেখবে গলায় ফাঁসি।

একে একে স্রবণে আসচে চট্টগ্রামের কাহিনী, রাজনীতিক ডাকাতি, তরুণ সমিতি প্রভৃতি। সীতা রঞ্জনের মন রাঙিয়েছিল। আলীপুরের দিকে যাত্রার প্রাক্কালে রঞ্জন দেখে “আগুনের পথে মিতা তাকে ডাক দিয়েছে। তার হাতে অনিবার্ণ বিপ্লবের রক্ত মশাল দপ্ দপ্ করে জলচে সত্যের স্বাক্ষর—লক্ষ লক্ষ কোটি কোটি নক্ষত্রের শিলালিপি।”

নারায়ণের বৈশিষ্ট্য হ’লো বাস্তব চেতনা, যা ভেঙে পড়েছে কাব্যরনে। চরিত্র চিত্রণতার চেয়ে ভাবপ্রবাহই বেশি চোখে পড়ে। কথার ভাবের অতি অল্পই প্রকাশ পায়। কিন্তু যেটুকু এসেচে প্রকাশনে, তার দামও কম নয়। বিখ্যে তিনি ভালোবেসেচেন স্নেহহ্রদে, যেহেতু “এ ভালবাসাই সত্য এ জন্মের দান।” এতে পরিহাস স্বভাবভূই অমুপস্থিত। মানুষের শাখত সত্য উদ্ঘাটনে যে মনোনিবেশের দরকার এখানে আছে তাই। তবে এ এসেচে অমুভূতির স্তূপক পথেই। শৈল্পিক সূর্য্য তাই এসেচে অনিবার্ণ ভাবেই। আর এখানেই মেলে তাঁর কবি মনের পরিচয়।

(৩) স্মৃতিস্মরণ (১৯০১—)

ছোট গল্পের দৃষ্টান্ত নিয়ে স্মৃতিস্মরণ ঘোষ হাত দিয়েছেন উপস্থানে। সমাজের পটে আঁকা হয়েছে তাঁর সাহিত্যসাধনা। সমাজ বদলালে, লেখাও বদলায়। ঘটনার আল তেমন বিস্তার লাভ করেনি। সমসাময়িকতার বুনা হাওয়া জুগিয়েছে এর উপাদান। তাই শিল্প যে সমাজ-নির্ভর, এখানে আছে তারি পরিচয়। সমাজতন্ত্রের ফাঁকে ফাঁকে মনস্তত্ত্বও এসে ছাড়ির হয়েছে, তবে গোপনভাবে। গল্পায়ন বয়ে চলেছে মতবাদে অমুখোমুখি। বাংলা সাহিত্যে দুটো ধারার সাক্ষাৎ মেলে। একটি হ'লো প্রেমপ্রবাহ, অল্পটো রাজনীতিচর্চা। এককাল প্রেমটিই সর্বজনীন ছিলো। কালায়নে বিতীরাটির হচ্ছে ব্যাপক প্রয়োগ। এ দুয়ের সমন্বয়ে মনোজ ঘোষানে দেখিয়েছেন উগ্রতা, ও নারায়ণ কাব্যিক অমুখুতি, সেখানে স্মৃতিস্মরণ করেছেন মাঝপথ। অর্থাৎ তাঁর একদিকে যেমন উগ্রতার আছে নিয়ন্ত্রণ, অল্পদিকে তেমনি অমুখুতির অমুখীলনও। ফলে গোটাটা বিয়ে হয়েছে মনন। এমি চেহারার ফুটেছে কখনো প্রেমবৃত্ত যেমন 'শতভিষা' [১৯৪৩] ও 'কল্পলতিকা' [১৯৪৯], কখনো বা রাজবৃত্ত যেমন 'ভিলাঞ্জলি' [১৯৪৪] ও একটি 'নমস্কারে' [১৯৪৭]। মাঝখানে অবিশ্রি পড়ে 'গল্পোজ্জী' ও 'ত্রিষামা'। এদের নামেই আছে উপাদানের পরিচয়। প্রথমে ভাবের উৎস মুখই খুলে গেছে আর দ্বিতীয়ে প্রকাশ পেয়েছে কালায়নের তিনটি পর্ব।

রপকধার মারফতে 'শতভিষা'র এসেছে আদর্শ সংসারের চিত্র। রাজপাট পুরণীয়ে পুঁটি মাসিমা গল্প বলতে আর সেখানে জড়ো হয়েছে ছোট ছোট ছেলে মেয়ে। রাজনী ও প্রমীলার ৪টি সন্তান—অমির ও বতী দুই পুত্র আর মঞ্জু ও মীহু দুই মেয়ে। অমির বিয়ে করেছে শুভাকে; মতী মাষ্টারের বোকে; মঞ্জু নীহারকে আর মীহু সাধনকে। আদর্শের ঐক্য এসেছে এ-মিলন। বাপ মা এতে সার দিতে পারেনি বলে প্রমীলা আশ্রয় নিয়েছে ঠাকুরঘর। কিন্তু অমির-শুভার জাতকের মাধ্যমে পিতা-পুত্রের মিলন হয়েছে সার্থক। পরিবারের ছেলেমেয়ে নক্ষত্রের মতই দীপ্তিমান আদর্শ বিস্তারে। পুরনো নতুনর আমদানিতে ফুটেছে আদর্শ সংঘাত। এই আদর্শের আরেক রূপ দেখা যায় 'কল্পলতিকায়', সেখানে বিদেশিয়ানা ও স্বদেশিয়ানার সংঘাতই বড়ো হয়েছে। রেণু দিবাকরকে বিয়ে করে, থাকে আগরগী ক্লাবের বন্ধুদের নিয়ে। দিবাকর এদিকে গর্ভবতী করেছে শিবানীকে। পরে মালিনীর বিয়ে হয়েছে অশোকের সঙ্গে। 'শতভিষা'র যেমন স্বপ্ন আছে নতুন পুরাতনের, এখানে তেমনি স্বদেশি-বিদেশির। বিদেশি আদর্শ যে দেশের পক্ষে অশুভ তাই বলেছেন শিবেনবাবু: "বিদেশি সঙ্গে বহুকাল বাস করলেও তাদের সঙ্গুণ আমরা কিছু পাইনি। পাশ্চাত্যের আর্জনা এসে জমেছে আমাদের দেশে, আমরা মূর্খের মত তাই গ্রহণ করেছি সাগ্রহে।" এ তেমন ফোটেনি। চরিত্রায়নও খোলেনি।

প্রেমভিত্তিক উপর উঠেছে রাজনীতির আদর্শ, যার পরিচায়ক হ'লো 'ভিলাঞ্জলি'। মতবাদ ও দ্বৈতিক ঘটনা করেছে এর ভূমিকা। কন্যনিষ্ঠ ও কংগ্রেসের সংঘাত

রূপায়িত হয়েচে শিশির-সীতার আকর্ষণকে কেন্দ্র ক'রে। লেখকের পক্ষপাতিত্ব কিন্তু কংগ্রেসের দিকে। তাই জাগৃতি সংঘের নেতাদের প্রতি তিনি ছুড়েচেন বিজ্ঞপ-বাণ। ফলে প্রকাশ, ইন্দ্রনাথ ও জয়ন্ত চিত্রিত হয়েছে যড়যন্ত্ররূপে। এরাই ধরিয়ে দিয়েচে কংগ্রেসকর্মী অবনী বাবুকে। এরপর ছুঁভিক্ষে তিনি দেখেচেন ধ্বংসের পূর্বাভাস। এরি পটে জাঁকা হয়েছে বিপিন, টুণার মা, টুনা ও পুনি কেউটানি। এ অরণে আনে দাস্তের নরক দৃশ্য। সীতার মানসিক স্বন্দ বোশ ফুটেচে। এক একটি ঘটনার আবর্তনে গল্পের গতি ছুঁচোট খেয়েচে। ভাবার ধারাল রূপ উল্লেখযোগ্য হ'লেও, চরিত্রায়ণ তেমন নয়। এরপর 'একটি নমস্কারে' ফিরে এসেচে রাজবৃত্তে। সরকারী অভিযান জাতীয় আন্দোলনের কর্ত্তরোধ করেছে। তাই সোমার প্রণয়ী প্রবীর ধরা পড়লো দারোগার কাছে। সোমা-প্রবীরের মিলনে এলো কারার প্রাচীর। তাই তো সোমা একটি নমস্কারেই জানিয়ে দিলো তার "অমুঝাগে গড়া মূর্তিটিকে ; কাব্যতীর্থের মন্তকে, সাতটি প্রদীপের আলোককে।" এতে অনিবার্ণভাবেই এসেচে শোকাস্তিক।

সমাজ ভাঙনে মনোবাজ্যে বইচে যে আদর্শ সংঘাত, সুবোধ বোঝে আছে তারি রূপায়ণ। চিন্তার ঘূর্ণিপাকে স্থলিয়ে উঠেচে এর কর্দমও। ফলে সমসাময়িক বুনা হাওয়া এসে দোলা দিয়েচে লোককে। এ যে পরিমাণে উপস্থিত তাঁর উপভাসে, সে-পরিমাণে রসোত্তীর্ণ হয়নি। শিল্পায়িত হতে পারেনি অনেক ভাব। কেমন যেন শীর্ণ চেহারা চোখে পড়ে একটি কাহিনীর। বলিষ্ঠ কোন চরিত্রের সাক্ষাৎ মেলে না। তাই গল্পায়ন যেমন ছোট্ট খেয়েচে ঘটনার বিচ্ছেদে, তেমন চরিত্রায়ণও অভিযান্ত্রিক অভাবে। তারপর উপায়ন কৌশলও তেমন কোন নতুনত্বের দাবী করতে পারে না। ছোট্ট গল্পের স্বল্প পরিসরে তিনি যতটা কৃতিত্ব দেখিয়েচেন, উপভাসের বৃহত্তর পরিধিতে ততটা সাফল্য নেই। তবুও যুগ পরিচায়ক হিসেবে অগ্রণীয় হ'য়ে রইল তাঁর কথকালি।

(৪) সতীনাথ ভাদুড়ী

রবীন্দ্র আরক পুরস্কার পেয়ে যিনি কথাসাহিত্যে ব্যাপক পরিচিতির অধিকারী হয়েচেন, তিনি হলেন সতীনাথ ভাদুড়ী। রাজনীতিক পটভূমিকায়, বিশেষ করে বিয়াল্লিশের পটে তিনি যে ছবি আঁকেচেন আত্মোৎসর্গের, তা-যেমন উজ্জ্বল, তেমন অভিনব। তাঁর 'জাগরী' [১৯৪৮], আত্মজৈবনিক পদ্ধতিতে লেখা। এর সগোত্রীয় হ'লো রবীন্দ্রনাথের 'ঘরে বাইরে'। এর স্থান হ'লো ফাঁসি সেল আর সময় রাত্রি। বিলু, নীলু ও তার মা-বাপ এই চার জনের আত্মকথায় ব'য়ে চলেচে গল্পায়ন। লেখক ভূমিকায় বলেচেন : "রাজনৈতিক জাগৃতির সঙ্গে সঙ্গে বিভিন্ন রাজনৈতিক মতবাদের সংঘাত অবশ্যম্ভাবী। এই আলোড়নের তরঙ্গবিক্ষোভ কোনো কোনো স্থলে পারিবারিক জীবনের ভিত্তিতেও আঘাত করিতেছে। এইরূপ একটি পরিবারের কাহিনী।" পূর্ণিয়ার ছেলে আছে, বিলু, তার বাপ, মা ও তাই নীলু। চার জনের চারটি দৃশ্য চলচ্চিত্রের

আজিকে ফুটে উঠেছে। প্রথমেই ‘ফাঁসি সেলে’ দেখা যায় বিলুকে। সে স্মৃতিস্মৃতি মালা গাঁথতে তেজস্বী বছরের। স্বরণে এসেছে ১৯৩২ ও ১৯৪২এর কথা। অতীতের কাহিনী বখন তাকে অভিভূত করেছে স্মৃতির ব্যথায়, তখনই বর্তমান এসে তাকে চেতিয়ে তুলেছে। ওয়ার্ডারদের বাতায়াত, এরোপ্লেনের শব্দ ও ট্রেন-স্টীমারের বাঁশি মারফতেই এসেছে বর্তমান। হাক্সলির Brave new worldএর Savageএর কথা মনে আসতে আর নিজের ফাঁসির ভয়ালতাই করাল বদন বাদান করেছে। মৃতদেহ যেভাবে ঘুরপাক খায় তাতে দেখা যায় দোলায় গতি, “উত্তর, উত্তরপূর্ব, পূর্ব, পূর্ব-দক্ষিণ, দক্ষিণ, দক্ষিণপশ্চিম, দক্ষিণ, পূর্বদক্ষিণ, পূর্ব, উত্তরপূর্ব, উত্তর।” দ্বিতীয় দৃশ্য হ’লো ‘আপার ডিভিশন ওয়ার্ড’ সেখানে আছে বিলুর বাবা। বাবা ভাবচে তার উচিত ছিল বিলুকে নিষেধ করা। জেলে তিন শ্রেণীর রাজবন্দী আছে—যোগাড়ানন্দ, ঝপট্যানন্দ ও বেকুফানন্দ। মাঝে মাঝে কানে আসতে “রঘুপতি রাঘব রাজারাম, পতিতপাবন সীতারাম।” তৃতীয় দৃশ্যের ‘আগরু কিতায়’ আছে বিলুর মা। সে ভাবচে বিলুকে বিয়ে দিলে হয় তো বা তার এ অবস্থা হতো না। মার মাথায় অডি কোলোন দেয়া হচ্ছে। ঊর্ধ্ব দৃশ্য হ’লো ‘জেল গেট’ সেখানে আছে ভাই নিলু। সে ভাবচে বিলুর বিরুদ্ধে সাক্ষ্য দেয়া তার ঠিক হয়নি। ১৯২২ ও ১৯৪০ সাল প্রভৃতি ভিড় করেছে তার মনে। ফাঁসির উষ্মে সে হয়েছে অতিমাত্রায় হ্রস্বমাণ। এমন সময় ডাক্তার অঘোর জানিয়ে দিলো বিলুর মৃত্যুদণ্ড স্থগিত হয়েছে। এ এক ‘চিত্রোপভাস’, যাতে স্থানিক রঙ দেখা দিয়েছে হিন্দী শব্দের প্রয়োগে। মনোজ ফুটিয়েছেন বিয়াল্লিশের বিপ্লব তাঁর ‘আগষ্ট, ১৯৪২’এ ও নারায়ণ ‘মঙ্গলমুখরে’, আর এখানে সতীনাথ। সব চেয়ে চিত্রল হয়েছে ‘জাগরী’। আজকের নতুনঘই চোখে পড়ে।

এর পর লেখক এগিয়েছেন গণসাহিত্যে। তাঁর ‘চৌড়াই চরিতমানস’ (১৯৪৯, ৫১) এদিকে উল্লেখযোগ্য। এর আদর্শ তুলসীদাসের ‘রামচরিত মানস’। বস্তুত আদিম জাতির পরিচয়ে এসেছে অধ্যাত্মায়ন, যার কেন্দ্রক হ’লো চৌড়াই। তুলসীদাসে যেমন রাম এখানে ভেমনি চৌড়াই। একে বিয়ে গল্পায়ন এগিয়েছে। মাঝে মাঝে এদের উপভাষা এনেছে স্থানিক রঙ, যাতে রাঙিয়ে গেছে গািলিকতা। কাজেই সতীনাথ রাষ্ট্র ও গণের ছুটো ধারায় এগিয়েছেন। তাঁর বিবর্তনে আছে একটার পর আরেকটার অগ্রগতি। বিষয়বস্তুর নতুনত্ব এখানে বতটা প্রসংশার শিলায়ন ততটা নয়। তবুও এ ‘ভাব’ বিভ্রাসে আসনের অধিকারী। আজকের দিক থেকে উল্লেখ্য “চিত্রগুপ্তের ফাইল” [১৯৬৯] শিউচন্দ্রিকার স্মৃতি রোমন্থনে ঘটনাপ্রবাহ চলেছে। এরপরে আছে কৌশলী সমাপ্তি যাতে চিত্রগুপ্ত হয়েছে “বাণী প্রতিষ্ঠানে” রূপান্তরিত। এ অভিনব বৈশিষ্ট্য দীপ্তমান।

(৫) অশ্যান্য

হেমেন গুপ্তের '৪২ [১৯৪১] কথ্য ভাষায় লেখা। এর বিষয়বস্তু হ'লো বিয়াল্লিশের ঘটনাবর্ত। ছায়া ছবিরই এ উপভাসরূপ। অজয় স্বাধীনতা আন্দোলনে মারা গেল আর তার স্ত্রী পাগল হ'লো। একটি পরিবার কেমন করে ধ্বংসের পথে এগিয়ে এলো এখানে আছে তারি পরিচয়। ঠাকুরমার চিত্রণে পড়েচে মাতঙ্গিনী হাজরার ছায়া। কি গল্পায়ন, কি চরিত্রায়ণ এর কোনোটাই তেমন দানা বেঁধে উঠতে পারেনি। এর পর দাঙ্গার ছবি হিসেবে প্রবোধ সরকারের 'ছায়াপথ' [১৯৪৭] উল্লেখযোগ্য। প্রেমের নিষ্ঠার জরিফ ও শ্রামলীর মিলন হুচিৎ হয়েচে। এ-রাজ্যে হিন্দু মুসলমানের প্রসন্ন অবাস্তব। যেহেতু বাস্তব জগৎ সীমায়িত, তাই এদের স্থান হ'লোনা এখানে। নায়ক-নায়িকার তাই অন্তর্জাত যেতে হ'লো। সোফিস্টিকে লেখা মহিমের চিঠিতে সব পরিস্ফুট হয়েছে। এ হ'লো ১৯৪৬এর দাঙ্গার ছবি। এর সঙ্গে তুলনীয় নবেন্দু ঘোষের 'ফিরাস'লেন'। তবে দাঙ্গা তেমন ফুটে ওঠেনি। এরপর লেখক আরো বাস্তবায়নে এগিয়েচেন তাঁর 'মাটি ও মানবী'তে। সমস্তা ফুটেচে ছয়ের সষক্ক নিরুপণে ও রূপায়ণে। আধুনিক প্রচেষ্টা হিসেবে এ উল্লেখযোগ্য। এরপর হরিনারায়ণ চট্টোপাধ্যায়ের 'ইরাবতী' [১৯৪৮] স্মরণীয়। এর পটভূমি হ'লো বর্মা। বর্মীদের প্রাণশক্তি ব'য়ে চলেচে ইরাবতীর স্রোতের মতো ছুঁবার বেগে। এখানে যে-জাতির পরিচয় আছে, তার গড়নে কাজ করেছে চানশিটা, মিনডন মিন ও মহাবাঙলা। এখানকার জাতি-জাগৃতির উন্মেষ হয়েছে ধারাওয়ার্ডির বিদ্রোহে। এতে রাজনীতি থাকলেও এ উপভাস, যার নায়ক ভারতীয় সীমাচলম। এর মারফতে ব'য়ে চলেচে হৃদয়াবেগ, বা জীবনায়নে কখনো মা-পান, কখনো ক্ষতিমা, কখনো হামিদা, কখনো বা বাংগামাকে আশ্রয় করেছে। এর পূর্ব নাম ছিলো 'মোহানা'। নামের পরিবর্তনে ফুটে উঠেচে প্রাণচাক্ষুণ্যের চেহারা। ভাষার বর্ণিলতা মাঝে মাঝে চমক দেয়। বাংলা উপভাস তাই অনেকটা এগিয়েচে বিদেশের চিত্রণে। আঞ্চলিকতাই এর বড়ো কথা, যাতে আছে 'স্থানিক রঙ'।

(iii) প্রেমপরিচয়

বাংলা সাহিত্যের প্রায় পনেরোআনাই প্রেম নিয়ে গড়ে উঠেচে। এই প্রেম হাল আমলে হয়েছে কামুকতার নামান্তর। তাহ'লেও এ জুগিয়েচে সাহিত্যের প্রাণ প্রেরণা। মাহুকের জৈবলীলা প্রেমে স্পন্দমান। তাই এর রূপায়ণ সাহিত্যে থাকবেই। তবে বাংলার এর প্রাণাত্মই চোখে পড়ে। যুগে যুগে এর রূপ গেচে বদলে। এ-কাজে সহায়তা করেছে পরিবেশের পরিবর্তন। যাদের লেখনী এদিকটা তুলে ধরেন চাঁদের পরিচিতি উল্লেখের দাবী রাখে।

(১) স্বর্ণকমল ভট্টাচার্য

‘অগ্রণী’র লেখক স্বর্ণকমল ভট্টাচার্য নতুন পরিবেশ এনেচেন তাঁর ‘অন্ত্যষ্টি’তে। এজগৎ “গ্রফ রীডারের”। সয়োজকুমার তাঁর ‘হংস বলাকা’র এর কিছুটা সন্ধান দিয়েচেন। তপেশ ভ্যানগার্ড অফিসের গ্রফ রীডার। এখানকার কাজ রাতেই আরম্ভ হয় আর “কারেকটার কম্পোজিটার, মেক-আপম্যান, লাইনো-ম্যান—নিজ্জাবিজয়ী বীরের দল বিড়ি চুষিয়া আপন আপন কাজে ব্যস্ত।” যন্ত্রদানবের অত্যাচারের কি ভয়াল রূপ এটা। যন্ত্রের উদ্ভাবনিতা মানুষ, কিন্তু সে আজ তার কাছেই বন্দী। স্রষ্টা সৃষ্টির কাছেই শৃঙ্খলিত। এ মর্যাস্তিক। তপেশের বিবর্তনের ইতিকথা আছে এখানে। যে যে খাতে বয়ে চলেচে এ-খার, এখানে ফুটে উঠেচে তার পরিচিতি। তপেশ সাংবাদিক থেকে লেখক হ’লো আর তার ‘সংসার সমুদ্র’ গল্প বেরুলো। ‘দেশমুকুরে’। ‘ভ্যানগার্ড’ উঠে যাওয়ার তপেশ বিশ্ববাণীতে চাকরি পেল ৩০ টাকার। এদিকে স্ত্রী মঞ্জুলী মৃতসস্তান প্রসব করেছে। তপেশের জনপ্রিয়তা ছড়াল ‘সংসার সমুদ্র’ ও ‘ঔষারে আলো’ মারফতে। প্রথমটির কদর হ’লো চিত্রঙ্গগতে আর দ্বিতীয়টির নাট্যঙ্গগতে। তপেশ বিখ্যাত হ’লো রেডিও-খ্যাতির সঙ্গে। স্ত্রী মঞ্জুলী কিন্তু অনাদরে অবহেলার মারা গেল। তিন মাস পরে ‘ঔষারে আলো’র নাট্যরূপ বেয়োল, নাম ‘জীবনবেদী’। তপেশ খ্যাতির মধ্যে দেখলো শূন্যতা। আর প্রতিজ্ঞা করলো ‘দেখা-অদেখার’ সে সত্যিদেহ খান খান করে ছড়াবে গ্রামে ও শহরে। এই যে শোকাস্তিক। এর মূলে আছে সাহিত্যায়নের একমুখো গতি, যা পরিবারকে অস্বীকার করে। এও এক রকমের প্রেমের ত্রিভুজ যা গড়ে উঠেচে লেখক-লেখা-স্ত্রীকে নিয়ে। লেখা আর স্ত্রী যেন পরস্পর সতীন। একদিকে যেমন ফুটেচে শোকাস্তিক, অত্রদিকে এসেচে ব্যকের ঝাঁজ। ছুরেরি প্রাণ-কেদ্র কিন্তু তপেশ।

শহর ছেড়ে গ্রাম নিয়েও গম্ভায়ন চলেচে। এর উদাহরণ হ’লো ‘ভীর ও ভয়ল’, যা গড়ে উঠেচে পদ্মাপাড়ের গ্রাম বকুলতলাকে নিয়ে। প্রেমের আকর্ষণ বিকর্ষণে এসেচে সুনীল-অনিমা-নমিতা ত্রিভুজ। পদ্মার যেমন আছে ভীর ও ভয়ল তেমনি বকুলতলার, তেমনি সুনীলের মা মন্ডাকিনীর। অত্রদিকে অনিয়ার ও। সুনীলের ভাল-বাসার চেউয়ে ভীর ভেঙে গেচে আর ভয়লের সঙ্গে ভীরের মিলন হয়েছে নমিতাকে নিয়ে। সাধু ভাষার নদীর বর্ণনা হয়েছে চমৎকার। অনিয়ার দুঃখ মর্যাস্তিক। পরে সুনীল-নমিতা চলেচে নিকুদেশে বাতায় স্টীমারের ধক ধক হন্দে। অনিয়ার গওদেশে গড়িয়েচে প্রেমাত্ম, যেমন মন্ডাকিনীর বুক ঘেঁষে পড়েচে স্নেহধারা। এখানে প্রেমের কোমলতার দিকটাই উদ্ঘাটিত হয়েছে।

(২) স্মৃতিস্মরণ (১৯১০)

ভ্রমণকাহিনীকে উপস্থাপনের উপজীব্য করার কৃতিত্ব আছে স্মৃতিস্মরণ বোয়ের । এতে ফুটেছে একদিকে যেমন সফরের চঞ্চলতা, অতীতকে তেমনি বাড়িলে ওঁদঙ্গীত । বসন্ত বাষাঘর ও ভবনুয়ে জীবনের রূপায়ণে তিনি প্রবোধকুমারের সঙ্গোজীৱ । উদাস-করা স্মরণই তাকে টেনে নিয়েছে স্মরণে আর করেছে ‘স্মরণের পিয়ালী’ [১৯৪১] । এ হ’লো ‘মহাপ্রস্থানের’ রঙে রঙ । আত্মজৈবনিক পদ্ধতিতে এখানে ফুটে উঠেছে কাহিনীপ্রবাহ । চন্দ্রনাথে দেখা গেল মেনকাকে আর ত্রজেন বাগ্‌টির পালান জীকে । তাইতো সে রূপান্তরিত হ’লো মাতাজীতে । এরপর স্মরণ হ’লো পরিক্রমা, সফরের বিস্তার । এক অদৃশ্য সংকেতে সে তাই ঘুরেছে হরিষার, কালী, দার্জিলিং প্রভৃতি স্থানে । নারীর যেমন দুই রূপ—মেনকা ও মাতাজী, এ স্মরণে আনে রবীন্দ্রনাথের ‘দুই বোন’কে, যেখানে নারীকে মা-জাতি ও স্ত্রী-জাতি ব’লে অভিহিত করা হয়েছে । এই স্বরূপ উদ্ঘাটনে প্রকাশ পেয়েছে মনস্তাত্ত্বিক অবলোকন । আলোখে তাই প্রতিভাত হয়েছে এর বিশ্লেষণী রূপ : “নারী ভালবাসে নিজেকে সকলের চেয়ে বেশি, বহুদর্পণে প্রতিফলিত না হ’লে সার্থক হয় না রূপ । সে ভালবাসা চায় অনেকের, পৃথিবীর সমস্ত পুরুষের পূজা চায় সে ।” তাই তো নারী স্মরণের পিয়ালী, যার মধ্যে বিরাজ করেছে বহু বসন্ত-প্রিয়ালী মনোবৃত্তি ।

এরপর ‘বঁাকা স্রোতে’ আত্মজীবনীর আরেক ভিন্নান । আলোকের আত্ম-কথায় এ সমুজ্জল । এখানে তার হৃৎকণ্ঠের একটা খতিয়ান তৈরি হয়েছে । পরিক্রমায় বেজেছে বাড়িলে একতারা । তার মনের স্রোতে এসেছে কতনা বৃণি, কতনা চিন্তার জাল, কতনা অবচেতনার তোলপাড় । কিন্তু এর শেষ হয়েছে যখন দোটার অধিজ্যতা লোপ পেয়েছে সন্ন্যাসে । একদিকে অর্থ-বিশোল্লিপ্সা মাথা চাড়া দিয়েছে মধু, কমল ও ভূতোর মারফতে, অতীতকে হৃদয় আকুল হয়েছে শান্তির প্রতি আকর্ষণে । শেষের দিকে পা বাড়ানোর পর কিন্তু শান্তি ধরা দেয়নি, সে চলে গেছে । তাই সন্ন্যাসীর গুরুদ্বা নিয়ে বেরিয়েছে আলোক শান্তির খোঁজে । এখানে প্রকাশ পেয়েছে ‘শ্রীকান্ত’র ছন্দছাড়া রূপ, যা স্মরণ করিয়ে দেয় ‘অপরাজিতের’ ভবনুয়েমি ও । ওঁদায়ে উপচে পড়েছে করুণা ও । শুধু তাই নয় এখানে মনের অলি-গলির পরিচরও আছে, উদাস ভাবের পেছনে যে সব ঘটনা-কাজ করেছে, তার বহু উদ্ঘাটনে লেখক সচেতন । মোট কথা, এখানকার রস দানা বেঁধে উঠেছে ভ্রমণ ও প্রেম নিয়ে । তবে মনস্তাত্ত্বিকতাও অনিবার্ণভাবে এসে গেছে । বাড়িলে স্মরণ বাড়ালীর নিজস্ব । এর প্রয়োগে আন্তরিকতার বাড়ালী নিজেকে চিনেছে । তবে লেখকের শিল্পায়ন তেমন সার্থক হয় নি ।

(৩) ফাস্তুনী মুখোপাধ্যায়

পল্লী চিত্রের বাহাছরি আছে ফাস্তুনী মুখোপাধ্যায়ের। নিতান্ত গ্রামীণ পরিবেশে ফুটেচে চরিত্রায়ণ এখানে। শৈলজানন্দ যেখানে দেখেচেন সাঁওতাল কুলিমজুর, তারানন্দর বাউরি-বাগ্দী, সেখানে ফাস্তুনী এনেচেন বীরভূমের গ্রামের পরিবেশ। আর এ জীবন্ত হয়েছে লোকসঙ্গীতে, যেমন ভাছ, যেটু, কবি ও বুয়র। লোকসাহিত্যের তাই হয়েছে ব্যাপক প্রসার। এতে কল্পনা বাস্তবায়ন না হ'য়ে হয়েছে খেরালী। একটা বাস্তবাত্মক ধারার পরিচয় আছে এখানে। তাই প্রেমের পরিধি ব্যাপ্ত হয়েছে ধরণীর ধূলিকণা থেকে সূদূর আকাশ পটে। কল্পনার খেরালীপনার গল্প অনেক আয়গায় চাপা পড়েচে। কি চরিত্রায়ণে, কি ঘটনাবিভাগে নেই তেমন সূক্ষ্মতা।

ভাস্কর-কনক-স্বপনের কাহিনী কথ্যভাষায় কথিত হয়েছে 'আকাশ বনানী জাগে' [১৯৪৩] তে। ভাস্কর ভালবাসে স্বপনকে, কিন্তু স্বপন হ'লো কনকের বাগ্‌দস্ত। কাজেই ঠিক হ'লো, কনক হবে স্বপনের শয্যাসজ্জি আর ভাস্কর তার সহধর্মিণী। প্রকৃতি ও মানুষের যোগসূত্র রচিত হয়েছে এখানে। তাই যখন "দূর দিক চক্রবালে চন্দ্র-করোজ্জল নীলাকাশ বনানীর বুক লুটিয়ে পড়েচে" তখন কনকের "চির মিলনের আকুল আকাঙ্ক্ষার আর্তিতে আচ্ছন্ন করে জেগে রয়েছে চিরমুক্তির আনন্দ স্বপ্ন।" এর সঙ্গে তুলনীয় 'শেষের কবিতা' ও পুরাকালের তাম্বুলকরকবাহিনী চন্দ্রলেখা। ভাছ গানে এসেচে স্থানিক বৃত্ত —

সরু কাপড় পরবে ভাছ পানেতে ঠোঁট করবে লাল,

ঝুমঝুমিয়ে যাবে ভাছ ছুটি পায়ে বাজবে মল।

এ চমৎকার চিত্র। এর পর 'ধরণীর ধূলিকণা'র অবতরণ করেচেন লেখক। মাধবী বামীর অভ্যাচারে পালিয়ে এলো বাপের বাড়িতে। এখানে গ্রাম-সম্পর্কীয় ভাই অঞ্জন সাহচর্যে স্নেহ জেগে উঠলো, যা হ'লো ভালবাসারই নামান্তর। পরে অঞ্জন বিয়ে করেছে কাজললতাকে। এদের একটি জাতক হ'লো, নাম কাটিম। কাটিমকে বিয়ে মাধবীর মাতৃস্বধারা কিন্তু ব'য়ে চললো। জ্বর হওয়ার অঞ্জন চলেচে মাধবীকে নিয়ে হাওয়া বদলের জন্তে। গ্রাম্য কবি ও বুয়র গানের উপস্থিতি বেশ-লক্ষণীয়, যেমন—

বড় ঠাকুরের বিয়া হে বড় ঠাকুরের বিয়া,

বউ আইল লাল টুকটুক শাঁখা শাড়ি নিয়া হে

শাঁখা শাড়ি নিয়া।

পল্লীমায়ের চিত্রলতা সত্যি চমৎকার।

(৪) রামপদ মুখোপাধ্যায়

পল্লীর ধ্বংসোন্মুখ রূপ প্রকাশে দক্ষতা দেখিয়েচেন রামপদ মুখোপাধ্যায়। কালের গুতুল মহাকালের বিবর্তনে যেভাবে আর্ধভিত হচ্ছে তারি প্রতিভাস

এখানে। তবে এ পল্লী পশ্চিম বাংলার, যেখানে নদী মজে গেছে আর গ্রাম উজাড় হয়েছে। বেদনাবোধ তাই এক পোড়ো মাঠের সন্ধান দেয়। যার ছবি এলিয়ট এঁকেচেন তাঁর Waste Land এ। সৃষ্টির ধ্বংসে সম্ভাব্যতাই অশ্রু গড়িয়ে পড়ে। তাই সঙ্গে সঙ্গে আসে উদাস ভাব। তাঁর ‘মজানদীর কথা’ [১৯৪১] গড়ে উঠেছে অমিয়, বিখজিৎ ও বীরেনের মারফতে। রেল অফিসে চাকরিই হ’লো প্রাণকেন্দ্র। শহরে চাকরির ফসল ফলে বটে, কিন্তু তার জন্তে যে প্রায়শ্চিত্ত করতে হয় তা ভয়াবহ। নদী সংস্কারের জন্ত এতটা বস্তু নিলে, জীবিকার উপভোগী ফসল নিশ্চয়ই এখনো ফলে পল্লীতে। অধিকন্তু পল্লীশ্রীও ফিরে আসবে। অমিয়’র চাকরি আঁকড়ে ধরার আশ্রয় চেষ্টা বার্ষপন্নতারই ইঙ্গিত করছে। তার কাছে দেশ কিছু নয়, চাকরিই সব। তাই ব্যর্থতা-বোধে এসেছে শহরে অভিবাসন। ‘মহানগরী’ [১৯৪৫] রচিত হয়েছে আত্মজৈবনিক রীতিতে। গের্সো ছেলে সুপ্রিয় এসেছে কলকাতায়, যেখানে সে ঘরোয়া শিক্ষণ কাজ করে নীতিশ-বাবুর বাড়িতে। অরু ও তরু তার ছাত্রছাত্রী। শহরে গতিবেগই বেশি করে চোখে পড়ে। নীতিশ বাবু মহানগরীর প্রতীক। এঁর জীবনে আছে তিনটি স্তর। প্রথম স্তরে আছে নীতিশের পুত্র রণজিৎ, যে “উদ্দাম উচ্ছ্রাণ”; বিতীয় স্তরে সুজিত, যে বিচার বুদ্ধি সম্পন্ন “বিশিষ্ট কর্মী”; আর তৃতীয় স্তরে স্মরজিৎ, যে বিপ্লবী হ’য়ে দার্জিলিংএর বাতাসিয়া চাবাগানে পুলিশের গুলিতে মারা গেছে। মহানগরীরও আছে স্তর বিভাগ, যার শেষ পর্ব সুপ্রিয়’র কাছে মনে হয়েছে, “সন্ধ্যা-অভিমুখী সুসজ্জিতা মহানগরী সেই গতিবেগে চারি পাশ হইতে মুদিয়া বাইতেছে।” এই ধ্বংসিল রূপ সত্যি বেদনাদায়ক। এরপর ‘রতনদীঘির জমিদার-বধু’ [১৯৫০]। এর প্রধান চরিত্র জমিদার-বধু মহামায়া, যে মাণিককে পেয়েছে পুত্র হিসেবে। রেণুকে বিয়ে করলনা মাণিক, তাই মহামায়া মনোকষ্ট পেয়েছে। মদনের সঙ্গে রেণুর বিয়ে হ’লো। এদিকে মাণিক ডাক্তার হ’লো আর মদনের কারাবাস অনীতা-ধর্ষণের জন্তে। পরে মাণিকের মিলন হয়েছে অনীতার সঙ্গে। মোটামুটি প্রেমকাহিনী, যাতে সামন্ততন্ত্রের ধ্বংসিলতাই চোখে পড়ে। সমাজ ভাঙন এখানে সুপরিষ্কৃত। তাই লেখকের বৈশিষ্ট্য পল্লীর এ ধ্বংস—রূপায়ণে। তবে কলাকৌশলের দিক থেকে এ রচনা তেমন কোন মৌলিকতা দাবী করতে পারে না।

(৫) শতীন্দ্র মজুমদার

প্রেমের কাহিনীর আঙ্গিক বিবর্তনে শতীন্দ্র মজুমদার স্মরণীয়। তাঁর ‘লীলা যুগরা’ পরকীয়া তত্ত্বের উপর প্রতিষ্ঠিত। তবে এখানে এসেছে কাব্যিক অমুভূতি বা কথা সাহিত্যে রূপায়িত হয়েছে। প্রাণের এই লীলাই এখানে যুগরার বেরিয়েছে। কাজেই উপন্যাসের নামেই আছে ব্যঙ্গ লুকিয়ে। এরপর ‘পলাতক’ [১৯৪৮]র নারিকাহ’লো আধুনিক বাঙালী নারী, যে বিজ্ঞানের সাধনা করে ও পুলিশের গুলি উপেক্ষা

করে। প্রয়োজন হ'লে সে পালায় পুরুষের ছদ্মবেশে। এলাহাবাদের আবহাওয়ায় গড়ে উঠেছে এ-কাহিনী ১৯৪২এর পটভূমিকায়। লম্পট বিস্ত্রশালীর কবল থেকে উদ্ধারের জন্য কমলা পলাতক। এ নারীত্বই আত্মবান্ নয়। ভাবায় সংহতি ও ধারাল তীক্ষ্ণতা লক্ষণীয়, তবে চরিত্র-চিত্রণ সুপরিষ্কৃত নয়। মনস্তাত্ত্বিকতা থাকলেও, তা প্রকট হ'য়ে কদু করেনি গল্পায়ন। আজিকের পরিবর্তন এসেছে দৃষ্টির নতুনত্বে। উপ-জ্ঞাসের উপজীব্য প্রকাশ পেয়েছে এর নামে। এখানে সমাজের সংস্কৃতিবিলাসীরা পরিচয় মেলে। মার্জিত কচিবোধই দিয়েছে এ জয়মালা।

(৬) নবগোপাল দাস

নবগোপাল দাস প্রেমের রোমাঞ্চক দিকটা উদ্ঘাটিত করেচেন খেয়ালী কল্পনায়। এরি পরিচায়ক হ'লো তাঁর 'সাগর দোয়ার ঢেউ', 'চলতি পথের বাঁশি', 'হে আত্ম-বিশ্বত' ও 'অনবগুপ্তিতা' [১৯৪৩]। শেষেরটি হ'লো অমল-প্রতিমার কাহিনী। প্রতিমার আঙিনায় এসেছে সাধন ও প্রদীপ। এদের সঙ্গে প্রতিমার একটা নতুন সম্পর্ক গড়ে উঠেছে। ফলে প্রতিমা পরিক্রমায় বেরিয়েছে হাওয়া বদলের জন্তে। এরি মারফতে ভাঙন এগিয়ে এসেছে প্রেমের বেলাভূমিতে। তাই প্রতিমার হ'লো মৃত্যু। এর মূলে আছে যৌন আকর্ষণ-বিকর্ষণের দোটানা, যাতে ভরা ডুবি অনিবার্য। আজিকের দিক থেকে মনোবিকলন লক্ষণীয়, যা কুটে উঠেছে "প্রতিমার ডাইরিতে।" বস্তুত "প্রতিমার ডাইরি" Point Counter Point এর [A. Huxley] Quarles এর Note-Book এর নামান্তর। এ এক চরিত্রের ভূমিকায় অবতরণ করেছে। জায়গায় জায়গায় অবিশ্রি প্রেমের স্বরূপ বিশ্লেষণ কাহিনীকে ভারাক্রান্ত করেছে। মনে হয় এ-বিশ্লেষণই মুখ্য আর গল্প ও চরিত্র কথার সূত্রে ঝুলছে ঝাড়-লষ্ঠনের মতো। গল্প শেষে রহস্য অনাবৃত বা অনবগুপ্তিত হইয়েছে। কাজেই আবিষ্কারের চমকে এসেছে গোয়েন্দা মনোবুদ্ধিও। মোট কথা, উপজ্ঞাস তেমন উৎসাহানি।

(৭) প্রতিভা বসু [১৯১৫—]

মেয়েলী দৃষ্টিভঙ্গী নিয়ে এগিয়েচেন প্রতিভা বসু। পুরুষালির অভিনয় নেই এখানে, যেমন দেখা যায় আশাপূর্ণা দেবীতে। মহিলা মহলে প্রতিভা বসু এনেচেন মনস্তাত্ত্বিক বিশ্লেষণ। এদিক থেকে তাঁর 'মনোমীলা' স্মরণীয়। সমস্তা এখানে রূপান্তরিত হয়েছে মেয়েলী অবলোকনে। নারীর দিকটাই তুলে ধরা হয়েছে। সমাজ ও ব্যক্তির স্বন্দ রূপ নিয়েছে লীলার চরিত্রে। সে সত্যধারণ মিত্রকে বিয়ে করলেও, পালিয়ে গেলো বিকাশের সঙ্গে। লীলার নিজের মেয়ের স্মৃতিও তার পথ আটকাতে পারেনি। তাই প্রাণনই জয়ী হয়েছে সমাজের উপর। স্বামীর ব্যক্তি-পুরুষ চরিত্র হ'লে

স্ত্রী তাকে ছেড়ে যায়। লীলাও করেছে তাই। সে স্বামীকে তাই কাপুরুষ বলেচে : “স্ত্রীর উপর যে জোর করে না সে কাপুরুষ ছাড়া কী?” পরে অবিগ্রহী লীলার মেয়ের বিয়ে হয়েছে সুনীলের সঙ্গে। এখানকার আদিক উল্লেখযোগ্য। ঘটনার আরম্ভ হয়েছে স্মৃতিরোমহনে আর ব’য়ে চলেচে চেতনাপ্রবাহে। এর উপজীব্য অবিগ্রহী বিবাহ ও সমাজ। এরপর ‘সেতুবন্ধে’ চেষ্টা চলেচে স্বামী স্ত্রীর সেতু রচনার। ছোট ছোট শব্দের আমদানিতে বাক্য হয়েছে সরল অথচ অর্থব্যাক্তক। অভিধার চেয়ে ব্যঙ্গনাই অনেক জায়গায় প্রকট হয়েছে। এদিক থেকে স্মরণীয় প্রতিভা বহু।

(৮) অন্যান্য :

অনেকেই হাল আমলে উপভাস লিখেচেন ও লিখচেন। এর মধ্যে স্মৃতিব্য গজেন্দ্রকুমার মিত্র [১৯০৯—]। ইনি গল্প লিখিয়ে হিসেবেই বেশি পরিচিত। তা সত্ত্বেও তিনি উপভাসেও হাত দিয়েচেন। এরি পরিচায়ক হ’লো ‘রাত্রির তপস্তা’ যাতে গোটা জাতির হৃৎখ দুর্দশার কাহিনী বর্ণিত হয়েছে। ছড়িকের সহচরী মড়ার মিছিল দেখান হয়েছে ভূপেননামা নারকের দৃষ্টিকোণ থেকে। ভূপেনের জীবনায়নে ভিড় করেছে একে একে সন্ধ্যা, কল্যাণী প্রভৃতি। প্রেম যেন বৃহত্তর নীমায় ছড়িয়ে পড়েচে এখানে। গল্পায়ন সাধারণ খাতেই বয়ে চলেচে যাতে মধ্যবিত্ত’র হৃৎখই ফুটে উঠেচে। নরেন্দ্রনাথ মিত্রের ‘দীপপুঞ্জ’ মানব জাতির প্রকৃত স্বরূপ উদ্ঘাটিত করেছে। এখানে জোট মিলেচে হু’টো কাহিনীর—মঙ্গলা ও সুবল এবং মুরলী ও মনোরমা এগিরেচে গল্পায়নে। এক এক জন মানুষ যেন এক একটি দীপ। লেখক বলেচেন— “প্রত্যেকটি দীপই সুবল স্পষ্ট দেখিয়ে দিতে পারে... সবাই স্বার্থপরতার ঘেরা, স্বার্থ চিন্তায় এক থেকে অস্ত্রে বিচ্ছিন্ন। এই ভাবনার সমুদ্র সাঁতারে একজন আর একজনকে ছুঁয়ে আসতে পারে না।” এ বাস্তব চেতনা তাই মর্মভূত। তারপর সুধাংশু হালদারের ‘প্রত্যাখ্যান’ [১৯৪৫] নাগরালির পরিচায়ক। অসীম ও মল্লিকার প্রেম কাহিনী হ’লো উপভাসের বিষয়বস্তু। মনোমৈক্যে দু’জনের ছাড়াছাড়ি হ’লো। সাময়িক বাহিনীতে ভর্তি হওয়ার পর মল্লিকার সঙ্গে দেখা হ’লো অসীমের। রোগ-শয্যায় এ-মিলনে ঘনিয়ে এলো মহামিলন। তাই এ হয়েছে শোকান্তিকা। বর্ণনার বাহাছুরি আছে। চিত্রালির জেলা ফুটেচে ইটালির রূপায়ণে। এখানে অবিগ্রহী লক্ষণীয় মধ্যবিত্ত’র সংস্কৃতি-বিলাস।

এরপর উপেন্দ্রনাথ ঘোষের ‘নাচওয়ারী’, ‘দামোদরের বিপাক’ ও ‘দিগ্ভ্রষ্ট’ লক্ষণীয়। রক্ষণশীলতাই এখানে ধ্বজা উড়িয়ে এসেচে। নগেন্দ্র খুঁটান হ’য়ে বিয়ে করেছে লিলিকে। পরে এরি অস্ত্রে হ’লো প্রায়শ্চিত্ত। কলা-কৌশলের পরিচয় এখানে তেমন কিছু নেই। উপেন্দ্রনাথ দত্তের ‘নকল পাঞ্জাবী’ চলচ্চিত্রে খুবই জন-প্রিয়তা অর্জন করেছে। অবিগ্রহী ভাওয়াল ঘটনারই রূপান্তর। তাই পটভূমিকার

বাস্তবতাই একে এনেচে শোকচকুর গোচরে। এরপর চরণদাস ঘোষের ‘নাগরিকা’ ও ‘নিরঙ্কর’ উল্লেখযোগ্য। ‘নাগরিকার’ কণ্ঠে রয়েছে “বৌদ্ধযুগের এক বিচিত্র কাহিনী” যদিও ঐ যুগের ইতিহাসের সঙ্গে “এর আদৌ সম্পর্ক নাই”। বর্তমানই এখানে রূপায়িত হয়েছে বৌদ্ধযুগের পটভূমিকায়। গত কাল ও বর্তমান তাই বাধা পড়েচে এক অভূত মেল বন্ধনে। এখানে যদি “সঙ্গীত থাকে তবে সে সঙ্গীত অতীতের আর যদি রোদন থাকে, তবে সে রোদন বর্তমানের।” সবাই ভিক্ষু ও ভিক্ষুণী হওয়ার নাগরিকা হয়েছে নিরূপায়। কঙ্কণ ও চিত্রার চরিত্রায়ণ ভাল ফুটেচে। এ-প্রসঙ্গে শ্রীভারতশঙ্কর বন্দ্যোপাধ্যায়ের ‘প্রান্তিক’ ও উল্লেখযোগ্য, যেমন রঞ্জনের ‘অন্তর্ভাষা’। বাণী রায়ের ‘প্রেম’ [১৯৪৫] এখানে উল্লেখযোগ্য। রূপালীর জীবনে প্রেমের বিস্তার দেখানোই এর মুখ্য উদ্দেশ্য। এর আজিকে রূপালীর ডাইরী একটি চরিত্রের কাজ করেছে। দেশ বিদেশের উপাদানে সঞ্জীবিত হয়েছে গল্পায়ন। এর পর বিমল মিত্রের “ছাই” প্রেম কাহিনী নিয়ে গড়ে উঠেচে। তবে পিতা পুত্রের যৌন আকর্ষণ দানা বেঁধে উঠেচে একটি মেয়েকেই ঘিরে। এতে সমাজ ভাঙন স্পষ্ট হ’য়ে উঠেচে ছাই-এ।

(iv) গোয়েন্দাকাহিনী প্রবাহ

রবীন্দ্রপর্বের পর গোয়েন্দাগিরির হয়েছে ব্যাপক প্রয়োগ হাল আমলে। রহস্যের আকর্ষকতাকে বৃদ্ধির উপর স্থাপিত করার দিকে এসেচে প্রবণতা। তবে এ প্রচেষ্টা হিসেবে যেমন উল্লেখযোগ্য, সৃষ্টি-রূপে তেমন নয়। তবুও এর উল্লেখের প্রয়োজন আছে। ‘মোহন সিরিজের’ বালসুলভ চাপলাই এর বৈশিষ্ট্য অনেক জায়গায়। তাই শৈল্পিক সুষমা স্বভাবতই অঙ্গুশস্থিত। শশধর দত্তের শতাধিক বইয়ে কেবল উদ্ভট রহস্যের উদ্ভাবনই চিত্রিত হয়েছে। মোহনের ‘জার্মানী অভিযান’ ‘ফাঁসীর মধ্যে মোহন’ প্রভৃতি এ-প্রসঙ্গে স্মরণীয়। এ-ছাড়া আছে অমরেন্দ্রনাথ মুখোপাধ্যায়ের ‘রহস্য রোমাঞ্চ সিরিজ’, মিহির কুমার সিংহের ‘বিচিত্র রহস্য সিরিজ’ ও শরৎচন্দ্র চক্রবর্তীর ‘রহস্য চক্র সিরিজ’। এরা উদ্ধৃতির দাবী রাখে।

এ-ধারার বৈজ্ঞানিক স্বীকৃতি এসেচে শরদিন্দু বন্দ্যোপাধ্যায়ের মারফতে। যদিও তাঁর গল্পেই দেখা যায় এর বিকাশ, তবুও গল্পগুলি গড়ে তুলেচে উপজ্ঞানের বৃহত্তর পরিবেশ। এ হিসেবে গল্প উপজ্ঞানের দাবী করতে পারে। কাজেই গল্পগুলি স্রবণীয় একক ও সম্মেলকরূপে। শরদিন্দুর “বোমকেশের গল্প”, “বোমকেশের” কাহিনী ও “বোমকেশের ডায়েরী” গড়ে তুলেচে বোমকেশের উপজ্ঞান। একক ভাবে প্রথম সংগ্রহের ‘রক্তমুখী নীলা’, ‘অগ্নিবাণ’, ‘উপসংহার’ এবং ‘বোমকেশ ও বরদা’ স্রবণীয়। গল্প রোমাঞ্চক হ’লেও মাননিক। দ্বিতীয় সংগ্রহের উপাদান জুগিয়েচে ‘চোরাবাগি’ ও ‘অর্থমনর্থসু’। এখানকার বোমকেশের গোয়েন্দা কার্যকলাপ লক্ষণীয়। ‘চোরা-বাগিতে’ দেওয়ান কালীগতি প্রাণ হারিয়েচে বন্দুকের গুলিতে। এ চাকল্যকর

ঘটনা। তারপর তৃতীয় সংগ্রহে আছে ‘ব্যোমকেশের ডায়েরী’, ‘সত্যাহেবী’, ‘পথের কাঁটা’, ‘সীমন্ত হারা’ ও ‘মাকড়সার রস’। এ-উপভাষার ব্যোমকেশ হ’লো Sherlock Holmesএর নামান্তর। গোয়েন্দাগিরির আদিক এখানে উপজীব্য হয়েছে গান্ধিকতার। প্রথম ছ’টি গল্প রোমাঞ্চক খুন নিয়ে, আর শেষের ছ’টি চুরি নিয়ে। ‘মাকড়সার রস’ ট্যানানটেলা নাচের আদর্শে পরিকল্পিত। এখানে ব্যোমকেশের সহায়ক হয়েছে অজিত, যে ঘটনা লিপিবদ্ধ ক’রে যাচ্ছে। শরদিন্দু সত্যিকার কৃতিত্ব দেখিয়েছেন গোয়েন্দা গল্পে। গোয়েন্দায় ছুটেচে অমূল্যসন্ধিসার পরিচয়ই বেশি ক’রে। জ্ঞানবিকারের চমকও আছে, তবে গৌণভাবে। লেখকের বৈশিষ্ট্য হ’লো গোয়েন্দাগিরির মাননিক অবলোকনে, যাতে সম্ভব হয়েছে শিল্প সংহতি। উপাদান-বৈচিত্র্যে খুনখারাবি ও চুরি থাকলেও, এ হয়েছে সাহিত্য। আধুনিক সাহিত্যে এর ব্যাপক প্রয়োগের দরকার আছে।

(৮) সমাজ চেতনা

বিশ্বাশ্রিত্যের যুগে গণসাহিত্যের প্রগতিও লক্ষ্যীয়। সমাজ-চেতনা এখানে আরও নিবিড় হয়েছে। চারিদিকে যে ভাঙন চলেচে তাতে ব্যক্তিগত ও বিলাস গুঁড়িয়ে যাচ্ছে। এর আর্থিক অসচ্ছলতা তাই মাথা চাড়া দিয়েচে। অতীদিকে রাজনৈতিক সমস্তাও এগিয়ে এসেচে। সাম্যবাদ এসেচে যদিও আসেনি সমতা। এও এক রকমের বিলাস। এরি চেহারায় হয়তো পঞ্চাশোত্তর পর্বের স্বরূপ চেনা যাবে। আজ আছে তারি পূর্বাভাস।

(৯) জ্যোতির্ময় স্বাক্ষর [১৯০৮—]

ধনী দরিদ্রের বৈষম্যে সাম্যবাদ মাথা ঝাড়া করেছে। মানুষে-মানুষে মননের ও গড়নের তফাৎ আছে ঠিকই, কিন্তু সামাজিক পরিবেশে এ বিভেদ মারাত্মক। তাই বিত্তহীনতার এরি রূপ ধরা পড়েচে। জ্যোতির্ময়ের ‘উদয়ের পথে’ [১৯৪৪] তাই যেমন এগিয়েচে চলচ্চিত্রের গতিতে, তেমনি সামাজিক চাহিদায়ও। একে “সাজ ঘর থেকে টেনে আন! হবেচে।” কাজেই উপভাষার গল্পায়ন কিছুটা ব্যাহত হয়েছে। একে চিত্রোপভাষাও বলা চলে। ১৯৪৩এর পটভূমিকায় একে জঁকা হয়েছে। ঘটনা-বস্তু সাধারণ হলেও, ইঙ্গিত অসাধারণ। স্মৃতি ও অনুপ ভাই বোন। সামন্ততান্ত্রিক ব্রজেনের মেয়ে গোপা অনুপের সঙ্গে চম্পট দিয়েচে। ব্রজেনের রক্তে যে ধ্বংস-বীজ আছে এ যেন তার শেষ পরিণতি। সমাজ এগিয়ে চলেচে ভাঙনের পথে। একদিকে বেজেচে নটরাজের ধ্বংসডঙ্কা, অতীদিকে এগিয়ে এসেচে নতুনের স্বর্ষ। রক্ষণশীলতার গোড়ামি কখনোই টিকতে পারেনা, যেহেতু কাল এক বিরাট শিল্পী। সে আপন মনে এঁকে চলেচে ক্ষয় ও সৃষ্টির রূপ। ইতিহাসের অনিবার্যতার একদিন

এ সামন্ততন্ত্র ভেঙে যাবে, ফুটে উঠবে গণতন্ত্র, সাম্যবাদ এই আশাতেই উদয়ের পথ উজ্জ্বল হ'য়ে দিশারী হয়েছে। উপভাস অবিশ্রি শেষ হয়েছে ভান্দি ভান্দিগিয়েঙকার 'রামধনুর' প্রান্তিক রঙে। চরিত্রায়ণ এগিয়েচে সংলাপের সংক্ষিপ্ত ও তির্যক ভঙ্গিতে। এক একটি কথাই মূল্য দেয়া হয়েছে ওজন করে। কখনে তাই যেমন এসেচে চিন্তনের গভীরতা, তেমনই ব্যঙ্গের তীব্রতা। তবে চিত্রজগতে এ জনপ্রিয়তা আনলেও, উপভাস হিসেবে তেমন উন্নয়নি। বস্তুত লেখকের ছোটগল্পই এদিক থেকে বেশি সার্থক। উপাদান ও সংলাপের নতুনত্বের জন্তে এ প্রয়াস উল্লেখযোগ্য।

(২) সন্তোষ কুমার ঘোষ

সমাজ-চেতনায় এগিয়েচেন সন্তোষকুমার ঘোষ তাঁর 'কিছু গল্পলার গলি' [১৯৪০]তে। মধ্যবিত্ত সমাজ নিচে নামচে অথচ তার উপরতলার মোহ কাটচে না। তাই নতুন যুগ চেতনায় নীলার বাপ শিবব্রতবাবু সূর্যস্নাত পপ্পলার পার্ক থেকে নেমে এসেচেন কিছু গল্পলার গলিতে। এতে দারিদ্র্যই সূচিত হয়েছে। পুত্র দেবব্রত এ পারেনি। তাই তার ইচ্ছা প্রকাশ পেয়েচে বোনের বিয়ে ধনীরা সঙ্গে দেওয়াতে। মণীন্দ্র ও ইন্দ্রজিৎ সাহিত্যিক। একজন অর্থের জন্তে রত্নালয়াধ্যক্ষের কাছে এসেচে, অল্পজন রইল দারিদ্র্য আঁকড়ে। বনেদি নোংরা মিনি নিয়ে রাজধানী কলকাতা হাজির হয়েছে চরিত্রের ভূমিকায়। এখানে সমাজ ভাঙনই রূপায়িত হয়েছে অবক্ষয়ের ধূসর মহিমায়। এতে বলি পড়েচে শকুন্তলা ও শিবব্রত। মনুষ্যত্ব এখানে অর্থনৈতিক কারণে পণ্যে রূপান্তরিত হয়েছে। বস্ত্রবৃগের এ এক মহাবিজ্ঞপ। ধ্বংসিলতারূপেই কিছু গল্পলার গলি, যার প্রাণ "বাঘ ভালুকের মতো এমন তেজী নয়, ময়ূরীর মতো নৃত্য-পর। নয়, হরিণের মতো চঞ্চল নয়। কৈচোর মতো, কোনক্রমে আপন অন্তিত্ব নিয়ে বিব্রত। বৃকে হেঁটে চলে, এগোয় কি এগোয় না।" সন্তোষকুমারের প্রতিভার সাক্ষ্য ফুটেচে এখানে।

(৩) বিজয় ভট্টাচার্য

জ্যোতিষ্ময় বেখানে দেখিয়েচেন উদয়ের পথ, সন্তোষকুমার কিছু গল্পলার গলি, সেখানে বিজয় ভট্টাচার্য এনেচেন 'জনপদ' [১৯৪৫]। রামপদ মুখোপাধ্যায়ে আছে বার্থতাবোধ কি পল্লী কি শহরের চিত্রণে। কিন্তু বিজয় গুনিয়েচেন আশার বাণী। মাহুয়ের চেষ্টায় এই ধ্বংসিলতা লোপ পাবে, জাগবে নতুন নতুন নগরী। শতনামপুর গ্রাম নষ্ট হয়ে যাওয়ার গ্রামের মাহুয় এসেচে শহরে। তাই 'তো কলকাতায় আনা-গোনা করতে মালিনী, সুনন্দা, কালীচরণ, গোবর্ধন প্রভৃতি। এরপর মালিনী গ্রামে ফিরে এসেচে। ঘিওরের চরে কোদাল চলচে। এতে করে সুনন্দা নদীর জল বইয়ে দেওয়া হবে চর-কাছন্দ মৌজায়। এখানে কি চরিত্রায়ণ, কি গল্পায়ন এর কোনোটাই বৈশিষ্ট্য দাবী করতে পারে না।

(৪) অন্যান্য

আরো অনেকেই আধুনিক যুগ সমস্তা রূপায়িত করেচেন তাঁদের উপভাসে। তাঁদের লেখনী এখনো চলচে। তাই গোটা বিবর্তনের ইতিহাস বর্তমানে দেওয়া সুকঠিন। তবু কীর্তির নামোল্লেখ সমীচীন। হুটবিহারী মুখোপাধ্যায় এঁকেচেন আধুনিক মরুর চিত্র তাঁর 'মরু যাত্রীতে'। অতীতকে মনোরঞ্জন হাজারার 'নোঙর ছেঁড়া নৌকা' ও 'পলিমাটির ফসল' উল্লেখযোগ্য। গুণময় মাসার "লখীন্দর দিগর" সামাজিক দৃষ্টিভঙ্গির জন্তে স্মরণীয় এ-গ্রন্থ। এখানকার নামেই ফুটে উঠেচে বৈশিষ্ট্য। তারপর অমরেন্দ্রনাথ ঘোষ। এঁর 'কলের নৌকা' "কলোলে" এগিয়েচে, যা আজ "সুবিশাল জাহাজ" হ'য়ে উঠেচে। গ্রামকেন্দ্রিক দৃষ্টিতে ফুটেচে 'দক্ষিণের বিল', যেখানে পরিচয় আছে নদী-নালা, ঝিল-বিলের। এখানে পল্লীপ্রকৃতিই কথা করে উঠেচে। শুধু তাই নয়, এখানে আছে অন্তরঙ্গ পরিচয়ও। এরপর স্মরণীয় তাঁর 'পদ্মদীঘির বেদেনী' [১৯৪১]। এখানে ময়না নারী বেদেনীর কথা বলা হয়েছে। সে ভৈরবের কাছে মন্ত্র শিখচে আর নয়ন যোগাচ্ছে সাকরেদি। বাবাবরী মাতৃহৃৎ চাইল ভৈরবের কাছে। প্রকৃতি-পরিবেশে পদ্মদীঘি রূপায়িত হয়েছে কবিত্বে। রচনামূল্যে সর্বসত্তার পরিচায়ক। ছোট ছোট কথায় আঁকা হয়েছে ছবিগুলি। ময়নার জীবন এক জীবন্ত শোকা-স্তিক। তার নিরুদ্দেশযাত্রার বাউলের সুরই বেজে উঠেচে: "পদ্মদীঘির বেদেনী বিশ্বের যত অপূর্ণ মাতৃহৃৎ বেদনা বহন করে পথে নামল। চঞ্চলা বাবাবরী যাত্রা করলো কোন যেন অজানা অনামা নিরুদ্দেশে।" আধুনিক উপভাসও তাই প্রগতি-প্রবাহে চলেচে ভবিষ্যতের দিকে এগিয়ে, বুকে ল'য়ে অপূর্ণতার বেদনা। এতে আছে এক রকমের স্বপ্নবিশ্বাস, যা খেয়ালীপনার নামান্তর। কলনার এই নতুন ঘোড়ে এসেচে 'চর কাসেম', যা গড়ে উঠেচে কীতিনাশার পদার পাড় ও চরের দরিদ্র মুসলমান, জেলে ও কিষাণের জীবন নিয়ে। মেছো হাসেমের পুত্র কাসেম। তার বাবা মারা যায় যে দুর্ভিক্ষে, তা "ভূমিহীন কৃষকের বেকার জীবনের।" তাই হুটো স্বপ্নে মশগুল হয়েছে কাসেম—এক, চর কাসেম; দুই ফুলমন। এই ফুলমন "পদার তীরের মেরে—পদ্মিনীর মতই তার রং।" নতুন দেশ ও নতুন মানুষ আসবে এই আশাতেই কাসেম স্বপ্ন দেখে। এ স্বপ্ন আধুনিক সাহিত্যেরও। বাংলা সাহিত্যে এগিয়ে চলেচে প্রগতির চাকার। এর সামনে ভবিষ্যতের বরাভয়, পেছনে অতীতের জয়ধ্বনি আর যাত্রাপথে বর্তমানের পাথর। এ চলেচেই।

এ-ছাড়া বাস্তবায়নে এগিয়েচে যুগচিত্রাঙ্গি। এঁর পরিচিতি বহন করচে জ্যোতিরিন্দ্র নন্দীর "স্বপ্নসুখী", সমরেশ বসুর "উত্তরঙ্গ" ও "বিটিঝোড়ের ধারে", কাজি আকসারউদ্দিন আহমদের "চর-ভাঙা চর" এবং নগেন দত্ত'র "আমরা আবার বাঁচব'। প্রথমেই অভিধান চলেচে শহরের রূপান্তরে, পুরনোর নবায়নে। দ্বিতীয়ের

আকাশ বিস্তার লাভ করেছে অতীত ও বর্তমানে। “উত্তরদেব” পটভূমি সিপাহী-বুদ্ধোত্তর বাংলা দেশ। তৃতীয়ের উপজীব্য হ’লো মোগল-ইংরেজ আমলের মধ্যবর্তী ঢাকা ও ধলেশ্বরী। আবহ-প্রধান উপভাস হিসেবে এ উল্লেখ্য। চতুর্থের রূপকল্পের ইঙ্গিত স্মরণীয়। এর ঘটনাকাল বিস্তৃত হয়েছে বিয়াল্লিশ-তেতাল্লিশ-সাতচল্লিশ ঘিরে। “সুখমুখীর” পরিপূরক হিসেবে উল্লেখযোগ্য মদন বন্দ্যোপাধ্যায়ের “অন্তরীপ”, যার অবক্ষয় চিত্রণ ফুটেছে দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধোত্তর কলকাতাকে কেন্দ্র করে। বিদেশের আমেজও এসেছে বাংলা সাহিত্যে। এ-প্রসঙ্গে স্মরণীয় বিমল করের “ঝড় ও শিশির” এবং সুবীরজ্ঞন মুখোপাধ্যায়ের “অজ নগর”। প্রথমটির পটভূমিকা রচনা করেছে মধ্যপ্রদেশের খনি অঞ্চল আর দ্বিতীয়টির লণ্ডনের ইষ্ট এণ্ড। এর পর ছ’একটি বাঁকাচোরা ইজিতে ভাস্বর হয়েছে গ্রাম ও নগর। এরি রূপায়ণে উল্লেখ্য হ’লো রমেশ সেনের “গৌরীগ্রাম”, অশীল জানার “মহানগরী”, অশীল রায়ের “কদ্রাক্ষ” ও দীপেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়ের “আগামী”। এ-ছাড়া নামের বাহারে ফুটেছে কাহিনী পরিচয় যেমন স্বরাজ বন্দ্যোপাধ্যায়ের “চন্দনডালার হাট” ও “রাগিনী”, গোলাম কুদ্দুসের “বাদী”, সাবিত্রী রায়ের “স্বরলিপি”, শৈলেন ঘোষের “তিনরঙ”, চিত্তরঞ্জন ঘোষের “কালো আকাশ”, মিহির আচার্যের “দিনবদল” এবং লীলা মজুমদারের “শ্রীমতী”। এই যে উপভাস পরিচিতি দেয়া হ’লো এ বড় গল্পেরই রকমকমের। উপভাসের বৃহত্তর পরিবেশ এখানে অনুপস্থিত। এ বাংলা উপভাসেরই দৈন্ত। এখনো বাংলার সত্যিকার উপভাস খুব কমই গড়ে উঠেছে। টলস্টয়ের “বিগ্রহ ও শান্তি”, টমাস মানের “ম্যাজিক মাউন্টেন”, রম্যা রলার “জ। ক্রিস্তফ” বা গলস্‌ওয়ার্ডির “ফরসাইটি সাগা”র বিরাট পটভূমিকা এখনও বাংলা সাহিত্যে অনুপস্থিত। যা আছে তা প্রায় বড় গল্পেরই সগোত্রীয়। এই বৃহত্তর সৃষ্টির সাধনায় বঙ্গ সরস্বতী আজ সমাহিত। ভবিষ্যতে-যে বঙ্গবীণা “শতবেণুবীণা” হবে বেজে উঠবে বৃহত্তর সাহিত্যিক আকাশে সে-আশায় বর্তমান স্পন্দমান।

